

سهيل بديع بشروئي

وليم بتلر ييتس

بدأت الأوساط الأدبية في إنجلترا منذ أعوام قلائل تولي اهتماما بالغا بأعمال الشاعر الأنجلو إيرلندي وليم بتلر ييتس. وبدأ النقاد الذين ولوا وجوههم شطر إليوت وأودن ولورانس فترة طويلة من الزمن يحدون في ييتس وشخصيته الفذة لونا فنيا يختلف كل الاختلاف عن معاصريه من الشعراء الذين كتبوا بالانجليزية. وبدأت جملة إليوت الخالدة التي وصفت ييتس بأنه «أعظم شاعر في عصرنا» تظهر في أكثر من كتاب وتتخذ طابعا جديدا يختلف عن الموقف السابق لمدارس النقد العديدة لإزاءه في الماضي غير البعيد.

وليس القصد هنا تقديم دراسة مستفيضة عن انتاج ييتس المستفيض، بل هدفنا أن نعرض لأهم مؤلفاته الشعرية فقط. فالحديث عن ييتس ليس من الأمور السهلة نظرا لتعدد نواحي فنه وزخرفة الحياة عنده وعمق فلسفته وسعة الأفق الذي يسبح فيه خياله. فعلينا إذا أن نتقن بلمحات خاطفة من أدبه الرفيع وفلسفته العميقة، دون أن نتطرق إلى الحديث عن مسرحياته الشعرية الرائعة التي تبلغ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية، أو إلى نثره الرفيع البديع، مكتفين بالتعرض إلى شعر ييتس المتنوع الطعم واللون والمتميز بالعمق والدقة على نحو فريد بين شعر عصره.

يبدو لنا أن مكانة ييتس الحقيقية وأثره الفني والأدبي على تطور الشعر الانجليزي الحديث من المسائل التي لم تتضح بعد، ولن نعجب إن طلعت علينا السنوات القادمة

وليم بتلر ييتس

بأبحاث عديدة ودراسات مستفيضة تبين أثر ييتس الهائل على الشعر الانجليزي الحديث. وليس هدفنا هنا كما بيتنا من قبل أن نتحدث عن مكانة ييتس وأثره على هذا الشعر، ولكننا في عرضنا السريع لأعماله لا بد وأن نلمس بعض مناحي فن الشعراء الانجليز الذين عاصروه. وما دما قد أشرنا إلى مكانة ييتس وأثره في تطور الشعر الانجليزي الحديث لا يضيرنا من أن نشبه تطوره كشاعر وأديب بتطور ذلك الشعر بصورة عامة شاملة. فالواقع أن أعمال ييتس تعكس لنا صورة رائعة لتطور الشعر الانجليزي الحديث من حين الرومانتيكية إلى ثورة التحرر الفني التي ميزت السنوات التي سبقت عام ١٩١٤، ومن مولد المذهب الواقعي في الشعر الحديث إلى مرحلة الاهتمام بالتعبير تعبيراً موضوعياً وتصوير عالم الواقع كما هو. وكان لا بد لييتس أن يتأثر بمعاصريه من شعراء الانجليز، إلا أن عبقريته الفذة تظهر جلية في الموقف الذي اتخذته من هؤلاء. فقد أدرك بمصافته وحسه مواطن الضعف الفني عندهم، ومن ثم جاهد في أن يطهر شعره من مواطن الضعف تلك ومن كل ما ينتقص من فنه. وقصة تطور الشعر الانجليزي الحديث قصة معروفة لا داعي للافاضة في سردها. ففي أواخر العقد الأول من هذا القرن، بدأ عدد من الشعراء، وعلى رأسهم إزرا باوند، يحسون بضرورة تجديد أسلوب الشعر، وسعوا إلى استبدال التعابير الشعرية البالية البعيدة كل البعد عن حقائق الحياة المعاصرة ومطالبها بتعابير جديدة. ولم يشذ عن هؤلاء ت. س. إليوت الذي تأثر هو وييتس تأثراً بالغا بآراء باوند ومحاولاته الفنية، وسرعان ما تبع هذا الاحساس العميق بضرورة تجديد أسلوب الشعر ووسائل التعبير الفني ظهور ذلك الأسلوب الجديد الذي أطلق عليه رواد الشعر والأدب آنذاك «أسلوب التخاطب العام» أو «لغة الكلام العادية» وهو الأسلوب الذي ميز شعر ساسون وروزنبرج في لهجته الخائفة الغاضبة وشعر ويلفرد أوين في حسرته الفاجعة. ووصلت خيبة الأمل التي أحس بها عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى الذروة في قصيدة إليوت الخالدة «الأرض الخراب»، وفي الاتجاه الذي تمثل في ما كتبه د. ه. لورانس من إعادة تأكيد القيم الفطرية المتصلة بالجنس والدين، ثم في الاتجاه الذي تمثل في شعر إديث سبتويل من التجاء إلى التمنيق المفرط وخلق عالم من الجمال قائم بذاته. ولكن العقد الثالث من القرن العشرين رأى إتجاهاً إيجابياً. فن جهة أكد إليوت لإيمانه بالمسيحية وشاركه في ذلك عدد من معتنقي مذهبه، بينما خرج

وليم بتلر ييتس

علينا ييتس بمذهبه الخاص الذي كان مزيجاً من المسيحية المتحررة ومن فلسفة الصوفية وفلسفة جورج مور. ومن جهة أخرى بدأ الدافع السياسي الاجتماعي، الذي ظهر نتيجة لأبحاث فرويد وفلسفة كارل ماركس، في تحريك عدد كبير من الاتجاهات. فقد مجد كل من فرويد وماركس مبدأ الأخوة الإنسانية وفكرة خلق مجتمع لا تفرق أجزاءه التعصبات الطبقية، وعبر كل منهما عن هذه الأفكار بصورة اتصلت اتصالاً وثيقاً بعالم المدن وعالم الآلة المعاصر، واستعمل كل منهما أسلوباً كان نتيجة الظروف الخاصة التي صاحبت ميلاد ذلك العالم الجديد، وكرر الاثنان الوعيد والانتذار وتنبأ بما ينتظر العالم من كوارث فظيعة إن فشل أهل الأرض في تحقيق مبدأ الأخوة الإنسانية وخلق ذلك المجتمع العادل الخالي من التعصبات الطبقية.

وقد يجد الباحث المدقق مجالاً للمقارنة بين تطور هذا الشعر الذي لخصنا قصته وبين تطور فن شاعرنا رغم ما ينطوي عليه تطور هذا الأخير من تباين واختلاف. فقد كان نتاج ييتس الأدبي في بادئ الأمر يعتمد على طبع شعري حالم وعلى انغماس في عالم الرؤيا والخيال البعيد عن عالم الواقع. ففي باكورة أعماله الشعرية عبر عن حنين شديد إلى ماضي أيرلندا، وإلى عصر البطولة من تاريخها الطويل، وإلى تخليد ذكرى أبطال ذلك التاريخ وعادتهم إلى الحياة في شعره. وقد سجل هذا الاتجاه عند ييتس المرحلة الأولى من مراحل تطوره، هذه المرحلة التي تمثلت في دواوينه الشعرية «تقاطع الطريق» (١٨٨٧) و «الوردة» (١٨٩٣) و «الريح بين القصبات» (١٨٨٩) و «رحلات أوشين» (١٨٩٩). ولعل أشهر قصائد ييتس في هذه المرحلة قصيدة «جزيرة لينسفري» من ديوان «الوردة» التي نلاحظ فيها هذا الاتجاه الحالم والحنين الرومانتيكي الشديد نحو ذلك العالم المأدب، كما نلاحظ أيضاً كيف يحاول الشاعر الهروب من عالم الواقع:

سأنهض وأذهب الآن، وأذهب إلى لينسفري

وهناك أبني كوخاً صغيراً من الطين والأغصان:

وسيكون عندي هناك تسعة صفوف من الفاصوليا وخلية للنحل صانع العسل

وأعيش وحيداً في وسط تلك الأشجار التي يملأها أزيز النحل.

وسأنعم بالهدوء هناك، لأن الهدوء يتقاطر ببطء

يتقاط من شاح الصباح إلى حيث يغرد الجغدُ جُد :

وليم بتلر ييتس

يتلعلع منتصف الليل هناك أما منتصف النهار في لونه الأرجواني يتوهج
والمساء تملؤه أجنحة الأطيش.

سأنهض وأذهب الآن، لأنه طوال الليل والنهار
يترامى إلى سمعي الصوت الخافت لمياه البحيرة وهي تغسل الشاطئ:
فعندما أقف في منتصف الطريق أو على الأرصفة الرمادية
أسمع ذلك الصوت في أعماق القلب.

وقد أثارت هذه القصيدة سخط الشاعر فيها بعد، وكاد أن يحذفها من دواوينه
الجامعة نظرا لشيوعها ومحاولة صغار الشعراء من معاصريه تقليد أسلوبه فيها والتسج على
منوالها. وقد شرح موقفه منها شرحا أخاذا في سيرته الذاتية بعنوان «سير»، وفسر ما
جعله يمج هذا النوع من القصائد فيها بعد. أما القصيدة الثانية التي تشارك «جزيرة
لإنسفري» في شهرتها، فهي تلك التي ترجمها عن رونساو الشاعر الفرنسي المشهور
والتي مطلعها «عندما تصيبك الشيوخوخة وتشيبين».

وقد اتجه ييتس وزملاؤه من أعضاء «نادي النظامين» في ذلك الحين إلى والتر بيتر وإلى
زعماء الرمزية من الشعراء الفرنسيين، وكان لأصدقائه أمثال آرثر سيمونز أثر كبير على
الاتجاه الرمزي عنده، فقد شحذوا خياله بما قصوه عليه عن حركة الرمزية في الشعر
الفرنسي آنذاك. وبالرغم من زيارته لباريس ولتقائه بزعماء تلك المدرسة، بقي مصدر
معلوماته الوحيد عن هؤلاء أصدقاءه من «نادي النظامين» نظرا لعدم اتقانه الفرنسية.
وفي «نادي النظامين» التقى ييتس بليونيل جونسون ودوسون، وهما الشاعران اللذان خلدهما
في سيرته الذاتية وفي شعره وقصائده. فقد عاونه هذان وزملاؤه من أعضاء النادي في
معرفة التيارات الأوروبية المختلفة، وساعدوه على الاتجاه نحو نظرية جديدة في الشعر.
ويظهر الأثر الفرنسي في شعر ييتس جليا ما بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠، حين أعلن عن
إيمانه بملازميه ومذهبه الأدبي، وصرح في إحدى قصائده أن في «الكلمات وحدها هي
الخبر الأكيد». أما أثر بيتر فيظهر جليا في اتفاه مع هذا في أن «الفن ما هو إلا عالم
الأحلام».

وقد أثر طبعه الحلم آنذاك في قصائد الغزل التي كتبها وعبر فيها عن حبه لمود جون،
الفتاة التي ألهمت خياله فوصف جمالها بأنه جمال الملكات ورمز لها برموز مختلفة. وقد اتسمت

وليم بتلر ييتس

تلك القصائد بلون خيالي بعيد ومثلت لنا أشباحا جميلة تركت الجسد وطافت في عالم حالم أثيري. وقد عبر عن عاطفته الجياشة وعشقه العارم لمود جون بشكل لا يترك إلا أصداء أثرية خافتة، ترجمها ييتس إلى ميثولوجيا خاصة ورموز بعيدة العمق صعبة الفهم عويصة التحليل. فهو يتخذ من الوردة رمزا لمعشوقته ويربط بينها وبين هيلانة طروادة، ثم يذهب إلى تصوير الطبيعة الساحرة لوطنه أيرلندا ويدخل عناصر الطبيعة إلى رمزته هذه لتعاونته على نقل شعوره الذي يتلخص في حنينه الشديد إلى معشوقته وإلى فشله الذريع في الوصول إلى قلبها. ولكنه في كل هذا لا ينجح إلا في خلق أثر في غامض يوحي لنا بأنه لا يزال يكتب بأسلوب كتاب السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر وبأنه شاعر رومانسي متخلف في حساب الزمان. غير أنه استطاع أن يخلق أسلوبا خاصا أتاح له أن ينظم القصيدة الكاملة في جملة واحدة. ولعل أبرز مثل لهذا الأسلوب وللاتجاه الرمزي الذي أشرنا إليه هي قصيدته «يلوم الكروان» من ديوان «الريح بين القصبات»:

كف أيها الكروان عن نواحك في الهواء،

أو للمياه فقط في الغرب،

لأن نواحك يعيد إلى ذاكرتي

عيونا أذبلها الهوى وشعرا كثيفا طويلا

هز على صدرى:

إن في نواح الريح ما يكفي من شر.

وبالرغم عن أن ديوانه «الريح بين القصبات» بشر بتفتح عبقرية شعرية جديدة وسجل كسبا شعريا رائعا لييتس بالقياس إلى شعر معاصريه من الانجليز، فإن مرحلة الانتقال عنده بدأت في ديوانه «في الغابات السبع» (١٩٠٣)، وبلغت ذروتها في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى» (١٩١٠)، وأعطت ثمارها البانعة حينها عاد فأكد نضوجه الشعري وعبقريته الفذة في ديوانه الذي نشره عام ١٩١٤ بعنوان «المسؤوليات». ولم تكن قصائد ييتس التي ضمنها ديوانه «في الغابات السبع» خالية من مواطن الضعف التي تأثر بها شعره في دواوينه السابقة ولكنها كانت المقدمة لما استطاع أن يبده فيها بعد. ولعل أبرز قصائد هذا الديوان التي تسجل تطورا في شعر ييتس هي قصيدة «لعنة آدم»:

وليم بتلر ييقس

جلسنا سويا في نهاية فصل من فصول الصيف ،
أنا وأنت وتلك المرأة الجميلة الوديدة صديقتك الحميمة
وتحدثنا عن الشعر .
تحدثت أنا فقلت : « قد يستغرق كتابة بيت واحد من الشعر ساعات عديدة
ولكنه إن لم يبد وكأنه نتيجة لحظة قصيرة من التفكير
ذهب جهدنا في عقد وفك كل غرزة من الغرز سدى .
وقد يكون من الأفضل الركوع على عظامك النخاعية
ودعك أرض المطبخ أو تكسير الحجارة
في كافة الظروف الجوية كفقير عجوز
لأن النطق بالألحان العذبة ووصلها بعضها ببعض
يتطلب جهدا أعظم من كل هذا ، ومع ذلك
يعتبر الواحد منا كسولا من قبل تلك الفئة الكثيرة الضوضاء
من أصحاب البنوك ومعلمي المدارس ورجال الدين ،
الذين يدعوهم الشهداء باسم العالم . »

وعندئذ

أجابت تلك المرأة الجميلة الوديدة التي من أجلها
سيجد أكثر من واحد أمي القلب
عندما يكتشف أن صوتها خافت وعذب
بقولها : « يكني أن تولد الواحدة منا امرأة لتعرف —
رغم أنهم لا يتحدثون عن مثل هذا في المدرسة —
أنه علينا بالكدح لنكون جميلات . »
قلت : « يقينا انه لا يوجد شيء جميل
منذ أن ارتكب آدم خطيئته إلا ويتطلب للوصول إليه كدحا عظيما .
لقد كان هناك عشاق رأوا أن الحب يجب أن يكون
ممزوجا بالتأدب الرفيع لدرجة عظيمة

وليم بتلر ييتس

حتى إنهم كانوا يتهدون وينظرات عالمة يقتبسون أقوال
من سبقهم في الكتب الجميلة القديمة :
ولكن كل هذا أصبح الآن أيضا تجارة كاسدة.

جلسنا وقد خيم علينا الصمت عندما ذكرت كلمة الحب :
ورأينا نور النهار في جذوته الأخيرة يتلاشى
ورأينا في اهتزاز لون السماء الأزرق الضارب للخرصة
قرا قد بلى وكأنه صدفة
غسلتها مياه الزمن في ارتفاعها وانخفاضها
عند النجوم وتكسرها عبر الأيام والأعوام.

كان عندي خاطر واحد لأذنيك وحدك دون غيرك :
وهو أنك كنت جميلة وأنتي كدحت
لكي أحبك بذلك الأسلوب القديم السامي من أساليب العشق
وأن كل شيء بدا سعيدا ، ولكننا أصبحنا
كليلي القلب كذلك القمر الأجوف.

ونجد في هذه الأبيات ، مثلا ، اتجاها جديا نحو «الواقعية» ونحو «أسلوب التخاطب العادي» ، تلك الواقعية وذلك الأسلوب اللذان ميزا شعر ييتس فيما بعد بالإضافة إلى ما تضمنته هذه القصيدة من وصف دقيق للجهد الفني الذي يبذله الشاعر في خلقه والصناعة الشعرية المضنية التي يتطلبها ذلك الخلق. وقد ربط ييتس هنا بين الشعر والحب والجمال ، وقارن بين عملية الخلق في كل من هذه العوالم الثلاثة ، وأكد أنها فنون على الانسان في سبيل رفعها إلى العلا أن يكدح كدحا مستديما. ولم يقصر هذا على هذه العوالم فقط بل وسع هذا المعنى ليتضمن الحياة بأسرها.

وقد عبر ييتس في ديوانه «في الغابات السبع» عن خيبة أمله وفشله في حبه في قصيدتين رائعتين هما «حماقة الشعور بالسوى» و «لا تمنح القلب كله». ولا يمكن أن نخفى علينا مرارة ييتس في هاتين القصيدتين ، فقد ضربت مود جون بتوسلاته وبجبه عرض

وليم بتلر بيتس

الحائظ، وتزوجت عام ١٩٠٣ بضابط اسمه جون ماكبريد، فكانت هذه صدمة قاسية عبر عنها بيتس في هاتين القصيدتين وفي عدد من القصائد المريرة في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى» في سنة ١٩١٠.

ومرت الفترة ما بين ١٩٠٣ و ١٩١٠ دون أن ينتج بيتس إنتاجا شعريا ملحوظا. ولم يكن ديوانه «في الغابات السبع» كبير الحجم حتى أنه يمكن أن نقول إنه لم ينتج إنتاجا شعريا كبيرا أو ملحوظا منذ عام ١٨٩٩. وقد أمضى بيتس فترة السنوات العشر التالية في غمار الكفاح الدنيوي، فاستمر في نشاطه الذي بدأه قبل حين في مضمار تلك الجمعيات الأدبية التي ساعد على خلقها بين ١٨٩١ و ١٨٩٢ في لندن ودبلن، والتي كان هدفها إحياء التراث الأدبي الخالد لايرلندا، وهب نفسه لخدمة الحركة المسرحية الأيرلندية التي كان هو مبدعها وروحها الوثابة وعقلها الخلاق، وهبّ يدافع عن قداسة الفن وحرية الأدب، وكرس جهده في الدفاع عن المبادئ السامية التي وضعها لحركة المسرح تلك ولفنه وأدبه، وخاض غمار معارك فكرية عديدة يجاهد في سبيل الأدب. وكان لهذا الاتصال المباشر بعامة الناس وبدوام الحياة وبالتعصب الديني والسياسي الذي عارض مبادئه الفنية السامية أبلغ الأثر على شخصيته كشاعر وإنسان. فلقد أتاح له هذا النشاط الخارق خبرة الحياة التي لم تكن من مقومات شخصيته الفنية قبل ذلك، كما أتاح له اتصاله بحركة المسرح التأثير بآراء أصدقائه وزملائه في ذلك الكفاح، وعلى رأسهم الليدي جريجوري وجون ميلنجتون سينج. ولكن أثر الأخير كان أبلغ وأقوى من غيره، نظرا لنبوغه القذ في الفن المسرحي وللظروف التي أحاطت بحياته القصيرة المحزنة. هذا الأثر العام لنشاطه في هذه الفترة وأثر سينج الخاص عليه تفاعلا مع شخصية بيتس الفنية وساعده في تأليفه المسرحي. فقد نشر في مدة السنوات العشر تلك خمس مسرحيات شعرية كاملة وعددا غير يسير من المسرحيات الثرية. وتعد مسرحياته الشعرية هذه أروع ما كتب للمسرح الشعري الانجليزي في ذلك الوقت بشهادة ت. س. إليوت. وبين عامي ١٨٩٩ و ١٩١٠ عاد بيتس وراجع أعماله الأدبية كلها تمهيدا لنشر مجموعة أعماله التي صدرت عام ١٩٠٨، فحذف منها ما لم يتفق ومبادئه الفنية الجديدة التي بدأ يفسرها في مقالاته، وخاصة مجموعة مقالاته بعنوان «أفكار عن الخير والشر» في ١٩٠٣ ثم في مجموعة سنة ١٩٠٧ بعنوان «اكتشافات»، وتمكن من أن

وليم بئتر بيتس

يُجد موطن القدم في دوامة الشعر الانجليزي حينئذ. ولقد كان من حسن حظ بيتس أنه ترك الشعر فترة واتجه للمسرح لأنه كان قد بلغ في ديوانه «الريح بين القصب» أقصى ما يمكن أن يصله الشاعر الغنائي، وكان لزاما عليه، إذ أراد أن يخلق من موهبته الغنائية فنا خالدا، أن يطعم تلك الموهبة بواقعية الخبرة الانسانية، وأن يوفق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية، مع مراعاة وحدة القصيدة - الشيء الذي حققه بيتس في شعره بعد عام ١٩١٤. وقد وجد في المسرح المجال الذي تمكن فيه من تنظيم عناصره و إخضاعها للقيود الفنية التي لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها إن أراد أن يعطي لعمله معنى إنسانيا عاما. وقد عافت نفس بيتس هذه الفترة التي يمكن أن نتعها بأنها فترة الصمت الشعري والتي وصفها متألما في شعره ونثره ورسائله. إلا أنه تمكن أخيرا من التغلب على قسوة الانتاج الشعري الذي قال عنه إنه قد جمد عصارة الحياة في عروقه، وعبر عنه في قصيدته بعنوان «سحر ما هو غير» في ديوانه «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى.

وبالرغم عن أن معاصريه رأوا في ديوانه الأخير هذا نهاية عبقريته الشعرية، فإن هذا الديوان سجل عند بيتس اتساع الأفق الفني، وبدء اعتياده على تجاربه كإنسان وفنان في خلق شعره، وإدراكه لمطالب الحياة. وفي رأينا، وفي هذا نخالف معظم نقاد بيتس، أن بدء التعبير عن شخصيته الانسانية يبدو في هذا الديوان وفي مجموعة مقالاته «اكتشافات» (١٩٠٧) وليس فقط في ديوانه «المسؤوليات» (١٩١٤) وما تلاه، رغم أنه يؤكد هذا الاتجاه بصورة أعم وأوسع وبأسلوب شعري أمتن وأفصح في شعره الذي كتبه بعد «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى. ومهما يكن من أمر، فإن العنوان الذي اختاره لديوانه «المسؤوليات» والعام الذي تم فيه نشره من الأهمية بمكان. فهنا نشاهد تبلور ذلك الاتجاه الذي لمساته في شعره في «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى، ونلمس كيف غير بيتس من طبعه الفني. فهو يكتب الآن بأسلوب تهكمي ساخر تشوبه مرارة بالغة، متخذا اتجاهها جديدا في فن الهجاء. وتبين هنا أيضا كيف بدأ يعالج المشاكل السياسية المعاصرة في شعره. فقد سبق أن أشار إلى هذه المشاكل بأبها مرة أو مرتين في ديوانه «في الغابات السبع» وبصورة أوضح في «الخطوة الخضر» وقصائد أخرى، ولكنه الآن يعبر لنا بوضوح كامل عن إحساسه العميق بالمسؤوليات السياسية والاجتماعية التي تقع على عاتق الشاعر. فهو يعالج، مثلا، تلك القضية التي شغلت الأذهان حيننا من

وليم بتلر ييتس

الزمن وأثارت جدالا صحفيا وأديبا عظيميا، وكان محورها العرض الذي تقدم به السير هيو لين لمجلس بلدي دبلن بأن يهب مدينة دبلن مجموعة نادرة من اللوحات الفنية بريشة عدد من الرسامين العالميين إن بني أو وجد متحف لائق لتعرض فيه. وقد كان للتعصب من جانب أولئك الذين ادعوا الوطنية العمياء أثره في إعاقه تنفيذ مشروع إيجاد المكان اللائق، ففقدت أيرلندا ذلك الكنز الفني الرائع عندما غرق السير هيو لين على ظهر «التايتنيك» وبقيت تلك اللوحات في متحف «التيت» بلندن حتى العام الماضي عند ما انفقت الحكومتان البريطانية والأيرلندية على الاشتراك في عرض تلك اللوحات وذلك بأن تعرض لمدة ستة أشهر في لندن ولدة مماثلة في أيرلندا. ولقد سبقت هذه القضية قضايا أدبية أخرى كقضية مسرحية سينج «الفتى اللعوب» التي شغلت ييتس وألهمت حماسه، فخرج كالأسد الضاري يدافع عن سينج. وهكذا أجبر ييتس على الخروج من برجه العاجي للخوض في معارك أدبية واجتماعية وسياسية، اضطر فيها أحيانا مكرها إلى استعمال وسائل عديدة للدفاع عن آرائه. أما أشهر القضايا السياسية التي جلبت سخط ييتس الشديد، فهي قضية ثورة سبتمبر ١٩١٣ التي ألهم فشلها شاعرا بقصيدته «سبتمبر ١٩١٣»، التي صب فيها جام غضبه على أولئك الذين سمحوا لهذه الثورة بأن تفشل وردد فيها بيتيه الشهيرين:

لقد ماتت أيرلندا الرومانتيكية وانقضت

وسكنت اللحد مع أوليري . . .

ويختتم ييتس ديوان «المسؤوليات» بقصيدة عنوانها «المعطف» يتنكر فيها لأسلوبه الشعري القديم وتلك «الميثولوجيا القديمة» التي شغلته حيناً، ويعلن أولئك «الحق» من الشعراء الذين قلدوا ذلك الأسلوب وتلك الميثولوجيا، ويعلن أن هناك «مجالاً أوسع لمن يمشي عارياً»، مصرحاً بأنه قد خلع عن نفسه ذلك المعطف البالي الذي كان بمثابة قشرة لنفسه ولشخصه، وأنه منذ الآن سيبدأ بالتعبير عن شخصيته كما هي وعن أحاسيسه وأفكاره ونجايها نفسه كإنسان من لحم ودم. وهكذا أكد ييتس من جديد أنه قد اجتاز في تطوره مرحلة الانتقال التي رأينا بلورها في ديوانيه السابقين، وهي مرحلة «الواقعية» في شعره التي تمثلت في استعماله أسلوب التخاطب العام أو لغة الكلام العادية. وإذا ما قارنا شعر ييتس في «المسؤوليات» بالشعر الذي كان يكتبه حينئذ كل من روبرت

وليم بتلر بيتس

بروك وسورلي وجرينفل ومعظم شعراء العصر الجورجي، نلمس على الفور مدى أصالة ونضوج شعر بيتس.

ولكن نضوج بيتس الفني لم يقف عند هذا الحد فحسب. فقد كان يهدف نحو التعبير الفني عن المعنى الانساني العميق لمظاهر الحياة الشخصية والعامة والسمو بالتعبير عن الخبرة الانسانية إلى مرتبة الفن الأصيل. فنجدته في نهاية الحرب العالمية الأولى ينشر ديوانه الذي بشر بعظمته وبتربعه على عرش الشعر فيها بعد، وهو مجموعة القصائد التي أسماها «السيم البري في كول» (١٩١٩). فقد خرج هذا الديوان من المطبعة فريدا في نوعه في السوق الأدبية في إنجلترا، اللهم إلا ذلك الشعر الذي كان يكتبه ويلفرد أوين. ولكن هذا الشعر بالذات كان محدود الامكانيات ولم يكن هناك بصيص من الأمل في خلق نوع جديد من الشعر، إذ لم يظهر ديوان إليوت «جبروتيون» إلا بعد مرور عام ١٩٢٠. وفي هذه الفترة أخذ بيتس على عاتقه إرساء قواعد مذهبه الفني الذي كان يشبه في القصد والمهدف ما استهدفه إليوت من مبدأه الذي أسماه «المعادل الموضوعي». وقد عبر بيتس عن مذهبه هذا بمبدأ «القناع» أو مبدأ «الذات المقابلة» كوسيلة يمكن للشاعر بها من التخلص من الأفق المحدود للاتجاه الباطني أو الذاتي أو الاتجاه العاطفي البحت. ومبدأ «القناع» هذا باختصار هو محاولة الشاعر في أن يحقق لنفسه عن طريق الخلق الفني الصورة أو الشخصية التي يتعنى أن يكونها والتي قد تختلف عن شخصية الشاعر نفسه وتجاربه ولكنها صورة محببة إلى نفسه. وقد تأثر بيتس في اتجاهه هذا بعلم النفس الحديث، ولكنه أيضا يدين بفلسفة «القناع» هذه إلى أوسكار وايلد الذي كان أول من أوحى إلى بيتس بهذه الفلسفة وأهميتها بالنسبة للفنان والأديب.

بدأ بيتس في ديوانه «التم البري في كول» ينسب نفسه لأول مرة في شعره إلى الطبقة الأرستقراطية الايرلندية التي وجدها متمثلة في الليدي جريجوري ومعارفها وحاشيتها، ونظر إلى صداقتها له بنفس النظرة الذي كان الشاعر القديم في العصر الاليزابيثي ينظر إلى من ينسب نفسه راعيا له. فقد كانت العادة في العصور السابقة أن يجد الشاعر لنفسه راعيا من الطبقة الأرستقراطية أو من أحد النبلاء أو من أعضاء البيت المالك حيث يلتق التشجيع المادي والأدبي. ولعل بيتس كان محظوظا في أنه شب في بلد كاييرلندا التي بقيت بعيدة عن ميدان التطاحن في أوروبا وتمتعت بنوع من الحياة أبسط وأقرب إلى

وليم بتلر ييتس

القطرة من أية دولة أخرى من جيرانها. وقد أكسب هذا شعر ييتس بساطة واعتدادا، وأتاح له أن يخلق في فنه وحياته جوا ساميا ساحرا كان من المستحيل على أي شاعر عاش في إنجلترا آنذاك أن يخلقه.

وقد ضم ديوانه «الم البري في كول» عددا من القصائد الرائعة أعظمها مراثيه الشعرية الثلاث عن روبرت، ابن الليدي جريجوري، الذي كان طيارا وقتل في معركة جوية إبان الحرب العالمية الأولى في الجبهة الإيطالية. وهذه المراثيات هي: «رثاء الماحور روبرت جريجوري» و «طيار إيرلندي يتنبأ بمماته» و «راعي الخراف وراعي المعيز». ويذهب بعض النقاد إلى اعتبار أول هذه القصائد الثلاث من أعظم وأنبأ المراثيات في الأدب الإنجليزي ويقارنونها بقصيدة «أدونيس»، التي رثا فيها شلي الشاعر الشاب كيتس، وبقصيدة «ليسيداس» مريثة ملتون الشهيرة. وهنا يصبح روبرت جريجوري رمزا للشخصية الإنسانية الكاملة في شعر ييتس، فيمثل معاني البطولة والشجاعة التي آمن بها الشاعر وشكلت دعائم مذهبه في الحياة. وبالإضافة إلى هذه المراثيات لم يخل هذا الديوان من بعض القصائد الأخرى الرائعة. فهناك مثلا قصائده «سيدة على فراش الموت» التي ألفها عام ١٩١٧ (وهو نفس العام الذي تزوج فيه من فتاة إنجليزية اسمها جورج هايدريس) والتي خلد فيها ذكرى مابل أخت الفنان الموهوب أوبري بيردزلي صديق ييتس. وهناك أيضا قصيدته الافتتاحية عن قصر الليدي جريجوري في كول وهي القصيدة التي سمي بها الديوان كله، وقصائد أخرى كتبها عن ايزلت ابنة مود جون. ولكن هذه القصائد بالذات لا تشوبها المارة بل تبين بوضوح اتجاهها واقعيًا نحو الحياة وقرارا بالواقع وإذعانًا من مؤلفها لظروف القدر وتقبله لموقف مود جون، كما تكشف نضوج ييتس الشعري ومدى تطور ملكة الشعر الغنائي عنده وتوفيقه جميع عناصر القصيدة بشكل أخاذ. وبالرغم عن فشله في حبه العظيم ثم زواجه الذي قضى على كل أمل له في الفوز بمود جون، بقيت هذه رمزا حيا في شعره واستمرت مصدرا للإلهام، كما نلمس في قصيدته «العهد الأكيد» وفي قصيدته القصيرة «ذكرى» وهي من أدق وأرق القصائد الشعرية التي كتبها:

واحدة كانت ذات وجه جميل

واثنان أو ثلاث كن ذوات سحر،

وليم بتلر ييتس

ولكن السحر والوجه كانا عديمي الفائدة
لأن عشب الجبال

لا يمكنه أن يحافظ إلا على ذلك الشكل
الذي يخلفه أرنب الجبال البري حيث رقد.

ويختتم ييتس ديوانه «الم البري في كول» بمجموعة من القصائد التي تستخدم عددا كبيرا من الصور الشعرية المستحدثة - هذه الصور التي أصبحت أكثر وضوحا وأسهل إدراكا عند ما نشر ييتس كتابه الفلسفي «الرؤيا» في عام ١٩٢٥، الذي أعاد كتابته وراجعه وأضاف إلى مادته عام ١٩٣٧. ولن يتسع المجال هنا لتلخيص العقد التي يحتويها الكتاب. ولعل في تصريح ييتس بأن مادة الكتاب كانت خلاصة ما دونته زوجته نتيجة انصالحها بعالم الأرواح وما دونه هو نتيجة اتصال زوجته هذا وما كان يراه في عالم الأحلام أو يتحدث به وهو في غيبوبات التجلي الروحي، لعل في هذا ما فيه الكفاية لإقامة مختلف العقبات في سبيل تفهم الكتاب أو قبوله. ومن الواجب أن نبين هنا أن ييتس لا يطالبنا بتصديق ما يذهب إليه، وإن أكد لنا أن هذه التجربة الخارقة ساعدته على خلق استعارات شعرية جديدة وخدمت صوره الشعرية المختلفة وعاونته على تفهم عناصر فنه فهما أعمق.

وخرج ييتس من هذه المعمعة الفكرية الروحية الخارقة بإقامة هيكل كوني عام اعتمد عليه في تفسير كافة التجارب الانسانية. ولا يجب أن نتساءل هنا عما إذا كان ييتس نفسه يؤمن بهذا الهيكل أو لا، لأن مسألة إيمانه أو عدمه لا تمت بصلة إلى استخدامه لهذا الهيكل رمزا للتجربة الانسانية الشاملة. فقد استخدم ييتس هذا العالم الجديد الذي خلقه في كتابه «الرؤيا» في ترجمة الحياة الانسانية بصورها المختلفة ووجد فيها أفقا أوسع من تلك العوالم العديدة التي جرب أن يجد فيها هيكلًا لفنه وعلى الأخص عالم الميثولوجيا الايرلندية وعصر البطولة المتصل بها. وقد فسر ييتس في كتابه «الرؤيا» ماهية الانسان، والقدر الذي يقود حياته، وماهية الحياة والموت وخلود الروح، تفسيرًا معقولًا منطقيًا - أو هكذا بدا له - وفسر المراحل التي تمر بالانسان وبالخصارات التي يبينها بأنها حلقات تطور وتتابع لحوادث التاريخ. وقد قبلت نفس ييتس هذا التفسير وهذه الفلسفة التي تضمنها كتابه هذا بمثابة بديل لإيمانه بالمسيحية، هذا الايمان الذي

وليم بتلر ييتس

قضى عليه كل من هكسلي وتندال العالمان الطبيعيان اللذان كرههما ييتس واحتقر آراءهما المادية البحتة. والحق يقال إن ييتس لم يكن يؤمن بالمسيحية حسب قوانين الكنيسة، بل آمن بها متحررا من قيود السلطة الكنسية وسعى جهده لأن يجد مجالا للتوفيق بين المسيحية بمعناها العام وبين التقاليد والطقوس الوثنية للدين السلي أو الايرلندي القديم.

وجدت آراء ييتس العديدة في كتابه «الرؤيا» جذورها العميقة في نظريته السابقة التي أشرنا إليها والتي فسرناها بأنها مذهب محاولة الشاعر خلق «القناع» أو «الذات المقابلة». ومفتاح كتاب «الرؤيا»، كما هو الحال مع كافة أعمال ييتس التي جاءت فيها بعد، هو مبدأ «تنازع الاضداد» الذي آمن به لإيماننا عميقا وكون الأساس الذي بنى عليه فنه شعره وفلسفته ورمزيته. فالحياة يقابلها الموت، والعاطفة الجارحة المتأججة يقابلها العقل الهدى المزن، وشخصية البهلول المشبوب العاطفة يقابلها شخصية الحكم الأعمى المزن العاطفة. وهكذا مثل ييتس مبدأ «تنازع الاضداد» برمزين رئيسيين في شعره: أولهما المخروطان اللذان يمثلان العناصر العكسية في طبيعة كل إنسان وكل أمة وكل عصر من عصور الحضارة الانسانية. فحياة الحضارة الانسانية يمكن أن تشبه بمخروطين دوارين متقابلين بحيث يتركز رأس كل مخروط في مركز قاعدة المخروط الذي يقابله. وفي دوران هذين المخروطين يتقلص واحد منهما بينما يتمدد الآخر ويتسع حتى يتلاشي الواحد منهما في الآخر. ثم تنعكس العملية فيقلص الأخير ويبدأ الأول بالتمدد حتى يصل نقطة التلاشي من جديد، وهكذا دواليك. وفي تمدد وتقلص هذين المخروطين تمثيل لنهوض حضارة ما وزوال حضارة أخرى وانقضاءها تحت تأثير الحضارة الناهضة. وقد ذهب ييتس إلى أبعد من هذا فحدد عمر الحضارة الواحدة أو نهوض وزوال الحضارة الواحدة بحوالي ألفي عام. وكل قطاع عرضي لأحد هذين المخروطين يحتوي على بعض عناصر المخروط المقابل بالرغم من أن نسب هذه العناصر تختلف بعضها عن بعض إذا ما أخذنا أكثر من قطاع عرضي واحد. وبناء على ذلك فإن كل إنسان موضوعي الطبع إلى حد ما بالرغم من أن الباطنية أو الذاتية متغلبة على طبعه الأصيل. وكل الحوادث تتحدد بعنصري القضاء والزمن رغم أنه يمكن أن تكون أهمية العنصر الواحد أعظم أثرا من العنصر الآخر. وقد فرق ييتس بين المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلا

وليم بتلر بيتس

بعالم الطبيعة أو المادة وبين تلك المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلا بعالم الروح والعالم المعنوي، وذلك بأن جمع الأولى ومثل لها بمخروطه الذي أسماه «المخروط الأولي»، وجمع المظاهر الروحية ومثل لها بمخروطه الذي أسماه «المخروط المقابل». وهكذا أوجد بيتس لنفسه بناء هندسيا يمكن به أن يقيس الشخصية الانسانية أو حياة الحضارة الانسانية.

أما ثاني هذين الرمزين فهو الدائرة العظيمة أو وجه الساعة المقسم إلى ثمانية وعشرين برجاً قريبا وله زوجان من العقارب، كل زوج يشكل خطاً قطرياً مستقيماً على ذلك الوجه. وهذه العقارب الأربعة تمثل «الارادة»، التي قصد بها بيتس ما نحن عليه وشخصياتنا كما هي، وعلى طرف نقيض ألا وهو «القناع»، وهو ما نصبو إليه أو الشخصية التي نود أن نكونها، ثم «جرم القدر» الذي يمثل ظروف حياتنا التي لا بد أن نواجهها، وعلى طرف نقيض ألا وهو «العقل الخلاق» أو «الفكر المبدع»، وهو عقلنا القادر على التخيل. وطبقاً للمذهب تناسخ الأرواح الذي آمن به بيتس تولد «إرادة» الانسان في واحد من هذه الأبراج الثمانية والعشرين. وتبعاً لذلك تتحدد الميزات والمظاهر الخاصة لذلك الانسان. ولكن كل زوج من عقارب هذه الساعة يتحرك مستقلاً عن الزوج الآخر في شكل عكسي، كما أن بين كل زوج «تنازع أضداد». وأقرب نقطة يمكن فيها خلق الانسجام والكمال في الشخصية الانسانية، وهو ما يقول بيتس باستحاله حدوثه في الحياة الدنيوية، هي عندما يقرب «العقل الخلاق» إلى أقصى نقطة ممكنة من «الارادة»، وعندما يكاد «القناع» أن يطابق بقدر الامكان «جرم القدر». هذا وقد مثلت الدائرة العظيمة كل شيء وحوت المخروطين الدوارين في نصفها «الأولي» و «المقابل»، كما أنها مثلت الشخصيات الثمانية والعشرين أو الأشكال الثمانية والعشرين التي تتم فيها رجعة الروح والتي على الانسان أن يمر بها قبل الخلاص من عالم الطبيعة، كما مثلت هذه الأبراج الثمانية والعشرين المراحل العديدة التي تأخذها الدورة الواحدة من دورات التاريخ وتشكل عمر الحضارة الواحدة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن المخروطين ومدتها ألني عام.

وقبل أن نعود إلى شعر بيتس يجدر بنا أن نشير إلى أن شاعرنا هذا تأثر تأثراً بالغاً في آرائه هذه بفلسفة الشرق وخاصة بالديانة الهندية القديمة وكتبها المقدسة، وكذلك

وليم بتلر ييتس

يبعض المصادر العربية. ويبدو من مخطوطات ييتس أنه كان على علم بمخطوط عربي قديم عنوانه «طريق النفوس بين القمور والشموس»، ولكنه لم يكن يعرف العربية. إلا أن اتصاله بالمستشرق السير دنيسون روص، مؤسس معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن الذي كان يعرف العربية، سهل له سبيل الحصول على كثير من المعلومات التي اهتم بها الشاعر. وليس مجال البحث هنا الكشف عن اهتمام ييتس بالمواضيع العربية إذ أن مثل هذا الموضوع خليف بأن يعالج في مقال مستقل، ولكنه من الواجب أن نذكر أن شاعرنا هذا كان له ولع عظيم بالجو العربي وبفلسفة العرب وبالشخصية العربية، فنجدته مثلاً يدخل إلى عالمه أسماء وشخصيات عربية منها هارون الرشيد وقسطا بن لوقا والرحالة الجغرافي ليو أفريكانوس الذي كان اسمه العربي الصحيح الحسن بن محمد الوزان الزياني (أو الحسن بن محمد الوزاز الفاسي) المعروف ببوحنا الأسد الغرناطي، كما أنه تأثر جدا بترجمة برتون «لألف ليلة وليلة» وبكتاب تشارلز داوتي عن رحلاته في الجزيرة العربية.

وفي عام ١٩٢١ أصدر ييتس ديوانا جديدا بعنوان «مايكل روبارتس والراقصة» الذي تضمن قصائد أخرى عن مود جون وايزلت وعن زوجته. ورغم أنه يتوجه في قصيدته «دعاء لابتي» بالدعاء إلى الله أن يقي ابنته من مصير أولئك النساء أمثال الكونتيسة ماركيفتش ومود جون اللاتي جرفهن الحساس السياسي في تياره فأطحن بحياة الاستقرار والهدوء، نجد أن الديوان مشحون بالمواضيع السياسية ويعالج بصورة خاصة ثورة أيرلندا عام ١٩١٦. قصيدته «عيد الفصح: ١٩١٦» التي يردد فيها بيتيه الرائعين:

لقد تغير كل شيء تغيرا كاملا:

لقد خرج إلى الحياة جمال رهيب

وقصيدته التي نشرها عام ١٩٢٨ وعنوانها «ألف وتسعمائة وتسعة عشر» هما من أعظم وأسمى ما كتب في الأدب السياسي والوطني في أيرلندا. ولو حاولنا أن نقارن بين هاتين القصيدتين وقصيدته السابقة «سبتمبر ١٩١٣» لوجدنا من جديد مدى ما حققه ييتس لنفسه من كسب فني وكيف أنه أصبح يتخذ من المواقف المتباينة مادة لشعره. ويحتوي هذا الديوان أيضا على تلك القصيدة المربعة التي تحمل في طياتها الوعيد

وليم بتلر بيتس

والنذير. فقد أعطاها عنوانا يناسب ما ذهب إليه من إنذار العالم بكارثة محيقة إذ أسماها «الحبيء الثاني» وأعلن فيها أن دورة الحضارة المسيحية (التي دامت مدة ألني عام) قد قاربت نهايتها، وأشار إلى مولد حضارة جديدة. وبيت القصيدة أن ما ينذرنا به بيتس في قصيدته هذه هو انعكاس الأوضاع ومولد القوضى وحلول أحداث تحمل في ثناياها كل ما عارضه وجاهد ضده في حياته. وليس معنى هذا أنه كان يائسا إذ كان يؤمن أن المستقبل يحمل مولد حضارة إنسانية جديدة تختلف عما ألفناه. ولكنه يؤكد أن فترة انحلال المخرطين وزوال حضارة أوروبا قد بدأت بالفعل، وهو في هذا يطبق مبادئه الفلسفية التي أشرنا إليها آنفا وضمنها كتابه «الرؤيا». وأهم ما تشير إليه هذه القصيدة هو أن بيتس سبق معاصريه من شعراء الانجليز الذين لم يعبروا عن آرائهم الاجتماعية والسياسية إلا في الثلاثينيات.

ولم يكد عام ١٩٢٨ أن يحل حتى أصدر بيتس ديوانه «البرج» الذي بلغ فيه الذروة في فنه واحتل به مكانه الممتاز ليس بين شعراء انجلترا فحسب بل بين أئمة الشعراء الأوروبيين. والديوان غني بالبيان، مليء بالنغمات المتنوعة، متعدد النواحي، يتميز بسلاسة اللفظ وانطلاق التعبير، عالج فيه بيتس قصائده ومواضيعه بروح درامية تجعل لكل منها حركة وحياة. وليس مما يقلل من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر في بعض القصائد ليقدم لنا مغزى معيناً. وقد نجح بيتس كل النجاح في التوفيق بين رغبات القلب ومطالب العقل، وسجل بهذا الديوان نصراً كبيراً للشعر الانجليزي فيما استحدثه من وسائل فنية لرفع شأن الشعر الغنائي بوجه عام. وما لا ريب فيه أنه خدم تطور القصيدة الغنائية في الأدب الانجليزي بشكل لا نجد له مثيلاً في عصرنا الحاضر وبصورة تضعه في ذلك الصف الخالد الذي يضم مارلو وشكسبير وملتون وشلي وغيرهم من عمالقة شعر الغناء.

والديوان في لهجته وروحه وموسيقاه يسجل نصراً لبيتس على ظروف الحياة، ويؤكد لنا نقضوجه الشخصي وعمق تفكيره، ويوحى إلينا بأن شاعرنا قد عرف سر الحياة وتذوق حلاوتها حتى أنها باركت قلبه وشفته فانطلق كالبلبل الصداح يغرد متعبداً في محرابها يتغنى بجمالها ويمجد بهاءها. فهو الآن، بعد أن أحس بوطاة الشيخوخة، قبلها دون مضض، وبدأ يفلسف معناها ويمجد لها تحليلاً مقبولا ويذهب إلى رفعها إلى درجة

وليم بتلر بيتس

سامية كما فعل في الأبيات الافتتاحية لقصيدته «الإبحار إلى بيرنطة»:

—١—

تلك بلد لا تليق بالعجائز من الرجال. الشباب
في أحضان بعضهم البعض، والطيور — هذه الأجيال التي تختصر —
المفردة على الأشجار،
والشلالات المليئة بأسماك السلمون، والبحر الذي يعج بأسماك الايسقمري،
السماك واللحم والطيور: تتغنى طوال فصل الصيف
بكل ما يخلق ويولد ويموت.
الكل مأخوذ بتلك الموسيقى الحسية ويهملون
صروح العقل الذي لا يشيخ.

—٢—

إن الرجل الهرم شيء حقير،
لأنه معطف مهلهل على عصا، ما لم
تصفق الروح بيديها وتغني ثم يتعالى غناؤها
لكل ثقب في رداؤها الدنيوي.
وليس هناك مدرسة للغناء ولكن دراسة
صروح جلال تلك الروح:
ولهذا السبب طفت البحار وجئت
ببيرنطة، المدينة المقدسة.

—٣—

أيها الحكماء الواقفون في نار الله المقدسة
كلوحة ذهبية من القسيفساء على حائط
تعالوا من جوف تلك النار المقدسة، ودوروا دوران المخروط
وكونوا أساتذة الغناء لروحي،

وليم بتلر بيتس

أذبيوا قلبي المريض بالشهوة
والموثوق إلى حيوان يختصر
لا يعرف ما هو، وضموني إلى
فن الخلود.

—٤—

حال خلاصي من عالم الطبيعة لن أتخذ
جسدي من أي شيء طبيعي
بل أتخذه من تلك الأشكال التي يصنعها الصاغة الاغريق
من الذهب المطروق أو من طلاء الذهب
حتى لا يفلب النوم امبراطورا نعسا:
أو قد أقف على فرع شجرة ذهبية حتى أغني
لسادة وسيدات بيزنطة
أخبار الماضي والحاضر والمستقبل.

وهنا تصبح بيزنطة رمزا لعالم العقل والروح وعالم الخلود الفني إزاء عالم الحس والمادة
وعالم الغناء، وهي أيضا رمز «للسماء الأفلاطونية» حيث العقل الخالص وحيث تتلاشى
الاضداد ويتحقق مبدأ الانسجام والكمال. ولعل أقوى عامل جعله يختار بيزنطة رمزا
لهذا العالم الذي كان يأمل أن يصل إليه بفنه وشعره هو أنها مثلت له أقصى ما بلغته
الحضارة الانسانية في عصرنا حيث اختلط الدين والجمال والحياة بشكل خلد نصب الفن
التي خلقتها تلك الحضارة وأنها وقعت في تاريخ نظامه الكوني في منتصف الألفي عام
وعند نقطة التقاء المخرولين.

ونلاحظ في هذا الديوان كيف أصبحت حياة الشاعر وشخصيته محورا للتجارب
التي يعبر عنها في شعره، وكيف أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من كيانه الشعري بل جزءا لا
يتجزأ من العالم المحيط به بكل ما فيه. فتجد مثلا كيف تختلط السيرة الذاتية والقضايا
والأفكار السياسية والاجتماعية بعضها ببعض في مقطوعاته الشعرية وخاصة في «تأملات
إبان الحرب الأهلية» وفي قصيدته «ألف وتسعمائة وتسعة عشر» التي سبقت الإشارة
إليها. ونلاحظ هنا أيضا كيف تطور استعمال الرمز عنده وكيف أدخل إلى رمزته رموزا

وليم بتلر ييتس

جديدة. فهو يستعمل في ديوانه هذا رموزه الخاصة كالبرج والطيور والشجرة والراقصة والخروط وبيزنطة، ويستعير عن «الميثولوجيا القديمة» بميثولوجيا خاصة بينها من عناصر حياته ومن الشخصيات الانسانية التي اهدت خياله وعواطفه، ويعيد الشعر إلى منبعه الأصل - عالم الأساطير. وبالرغم من كل هذا تصبح رمزيته واضحة المعالم سهلة الفهم والادراك مؤثرة أبلغ التأثير، وتعطي لشعره إمكانية بحث مختلف الخواطر وإمكانية تفهم ذلك الشعر على مستويات عقلية خاصة، وتفتح لخبرتنا الفنية آفاقا لا نهاية لها.

وقد حاول ييتس في ديوانه هذا أن يوفق في شعره بين تلك الاضداد التي أزعجته، وسعى إلى خلق التوازن التام بين عناصر الحياة المضادة في فنه الشعري، وعمل على خلق روح النظام والانسجام في شعره مسجلا بذلك نصره على القوضى وعدم الانسجام اللذين وجدهما في العالم المحيط به، وذهب إلى القول بأنه لا يجب علينا أن نصيب الجسد «بالكدمات لترضى النفس»، فقد تحدثت إليه كل الأشياء مؤكدة له عن وحدتها العضوية، وآمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الجسد والروح وأن الكيان الانساني متصل العناصر ولا يمكن تفريق عنصر الروح عن عنصر الجسد في هذه الحياة دون أن نقضي على أحدهما ودون أن نقضي على ذلك التوافق الكامل أو الانسجام الشامل للكيان الانساني.

وأطلق ييتس على ديوانه التالي الذي صدر عام ١٩٣٣ اسم «السلم اللولبي»، إلا أنه اختلف عن «البرج» في أنه تنقصه «الوحدة الموضوعية»، وأن ما احتواه من درر الشعر لا تسطع بنفس البهاء الذي سطعت به قصائد ديوانه السابق. وهذا لا يعني أبدا أن شعر ييتس في هذا الديوان لم يكن في نفس مستوى شعره السابق، وإنما اختلفت طريقته في الاداء وفي معالجة مواضيعه الشعرية فأصبحت أكثر تعقيدا نوعا ما، وإن لم تقلل من عبقرية الشعرية.

وينقسم ديوانه «السلم اللولبي» إلى قسمين رئيسيين. ويضم الأول منها القصائد الافتتاحية التي تنسج على منوال الديوان السابق، فنجد مثلا في قصيدته «محاورة بين الذات والنفس» يردد إذعانه التصوفي الذي لمسناه قبلا. أما القسم الثاني للديوان فتملأه المواقف النفسية المعقدة والتجارب الشخصية الممضة التي تكاد أن تحل محل الرصانة ومحاولة التوفيق الكامل بين جميع عناصر الخلق الشعري.

وليم بتلر بيتس

ويضم هذا الديوان مجموعة أخرى من القصائد بعنوان «امرأة في شبابها وشيخوختها» كان بيتس قد كتبها في وقت أبكر من ديوانه «البرج»، ولكنه أحجم في بادئ الأمر عن نشرها نتيجة للصراحة البالغة التي عالج بها الأحاسيس والعواطف والحب الجنسي بوجه عام. وقد بلغ بيتس في أسلوبه الذي اعتمد فيه على لغة الحديث العادي غاية الابداع في هذه القصائد، فخرجت عارية من كل تنميق أو حذلق. ولكن بالرغم مما تحلت به من جمال وقوة في الاداء والتعبير وما تمتعت به من طعم شعري خاص، فلأنها خلو من تلك الجلالة والنغمة الجبارة التي لمسناها في ديوانه «البرج»، بل هي أقرب ما تكون إلى قصائده بعنوان «كلمات للموسيقى» التي كتبها بعد إيلاله من مرضه الطويل عام ١٩٢٩، حيث نجد تلك النغمة الواقعية وخيبة الأمل واليأس التي ميزت شعر الغزل عند شعراء الانجليز في ذلك الحين، وإن كانت الأسباب التي جعلت بيتس يعبر عن يأسه وخيبة أمله هنا مختلفة اختلافا جوهريا عن أسباب هؤلاء.

وحاول بيتس في ختام حياته أن يكتب عددا من الأناشيد السياسية. وقد كانت محاولته هذه تشبه إلى حد ما محاولة أودن بعث القصة الشعرية أو الأغنية الروائية من جديد. ولكن تلك الأناشيد السياسية التي كتبها بيتس لا تصل في جودتها وبنائها الفني إلى مستوى قصائده الأخرى، وخاصة تلك التي ضمنها ديوانه الأخير الذي أسماه «القصائد الأخيرة» (١٩٣٩) حيث نجد أروع قصائد بيتس الفلسفية وأعمقها مثل «المخروطات» و «التهايل» و «الرجل والصدى»، كما نجد شعرا من أرق ما كتبه في الغزل والصدقة مثل «إلى دوروثي ولزلي» و «عودة إلى زيارة قاعة البلدية» و «صوت الضرو». وفي قصيدته «الشجيرات الثلاث» والقصائد المتصلة بها يعود إلى المجاهرة من جديد وبصورة عنيفة بأدق المسائل الجنسية. أما قصيدته «هروب حيوانات السرك» وقصيدته «حجر اللازورد» فتبينان بوضوح أفق بيتس الروحي والفني في ختام حياته. فهو يتناول في القصيدة الأولى تاريخ بعض أعماله الأدبية، ويبين كيف أن الكتابة الأدبية أخذت بكامل له، ويشير إلى عدد من الصور الفنية التي كانت بمثابة السلم الذي ارتقى به إلى سماء الخيال. ولكنه يعود فيقرر أنه يحس الآن بوطأة الشيخوخة عليه وواقفيته، وهكذا ولت تلك الصور هاربة وكأنها حيوانات السرك قد هجرت ملعبها. والآن وقد ارتقى سلمه إلى النجوم، عليه أن يعود فيلقي بنفسه إلى حيث تبدأ قاعدة

وليم بتلر ييتس

السلم في خضم الحقيقة العارية، حقيقة القلب وحقيقة الحياة، وكأنه يقول ليس العار في أن تجد الشيخوخة طريقها الى الشاعر أو الانسان، بل العار في أن يفقد الشاعر أو الانسان إيمانه بالحياة. ومهما كان الثمن الذي يدفعه الانسان في طريقه إلى الشيخوخة فإن قبوله تحدي الحياة وتغلبه على عقبات ذلك التحدي وصعابه ثم انتصاره عليها بأن يتمكن من أن يغني من جديد أي يخلق الشعر من مادة الحياة ببريقها وظلامها، في هذا كله معنى جديد لهذا المخلوق الفذ العجيب - الانسان. والقصيدة مؤثرة إلى أبعد الحدود. وهي إذ تؤكد واقعية نظرة الشاعر إلى الحياة، إلا أنها لا تثير في نفوسنا الاحساس بالشفقة عليه بل تثير إعجابنا البالغ بشجاعته في قبوله تحدي الحياة وقبوله مواجهتها وتمكنه من ترجمة تجاربه فيها في كل لحظة من اللحظات إلى أسى معاني الفن والشعر. ولا غرابة في هذه الشجاعة الأدبية المخارقة التي يكشف عنها ييتس، فقد كانت هذه صفة من أعظم الصفات التي تحلى بها. أما في قصيدته «حجر اللازورد»، فيوسع معنى الحياة بأن يضيف إلى ترجمته لعناصرها المثيرة عنصرا جديدا ضمنه كعنصر فني في مسرحياته الشعرية وتحدث عنه في نثره، ولكنه يعبر عنه الآن في شعره تعبيرا غنيا ممتازا - عنصر السرور أو البهجة الذي يمكن أن نكتشفه في أفجع المآسي الانسانية. وقد أبى ييتس إلا أن يجعل الانسان في كل ما يقوم به من نشاط صاحب الكلمة الاخيرة بالرغم من الظروف التي قد تنهي حياته على هذه الأرض. فهو لم يرهب في يوم من الأيام المنيّة، بل اعتبر الموت مرحلة من مراحل الحياة، أو، كما قال عنه في عام ١٩٣٩، «الانتقال من غرفة إلى أخرى». وهو يذهب إلى أن عظمة الانسان تتلخص في تمكنه من أن «يكون أمينا مع نفسه» وأن يصل «بجوهر البطولة» الكامن في نفسه إلى الذروة وذلك بأن يحقق أعلى المثل الانسانية كالشجاعة والتسامح والعدالة والكرم في أدق المواقف وأخطرها دون أن ييالي بالنتائج. وعند ما يحقق الانسان هذا فقد انتصر على كافة الصعاب وارتفع إلى مصاف الأبطال الخالدين ووجد في انتصاره الجديد هذا ذلك «السرور الجوهري» الخالد. وقد اعتبر ييتس عنصر السرور أو البهجة هذا هو القوة الداعمة التي على الانسان أن يتحلى بها وأعطانا المثل الذي علينا أن نحتديه في حياتنا وما يتخللها من مآسي.

الصوفي يلبس جلد القديس أوغسطين

١ - الرؤيا تحت الشجرة

أنا القديس أوغسطين مشهور بايماني ،
وفي قرطاجة الفيحاء كم شذبت بستانني ،
ولي جميزة كبرى أظلّنتني بأفنان ،
وتعطر تين فرعون ثقيلًا مثل رمان ،
وأكله يصيب الخلد في جنة يقظان .
فلما اشتدت الرضاء نمت بفيثا الداني ،
وفي حلمي رأيت العرى في جسدي ووجداني ،
أغطي عورتي خجلًا بأوراق وأغصان ،
وللجوزاء ولولتي : إلهي أنت ديانني !

٢ - فينوس الجسدية

غلاما كنت أملودا، فلما أن زكا طوقي
شعرت بشاربي ينمو، وبعث الصوت في حلقي
وكالمني ثعيباني طوال الليل في رفق.
سألت أبي: ترى ما سر هذا الهجس والشوق؟
أجاب: أبشر ولا تجزع، فلا ميراث للخلق
سوى الحب الذي تحيا به الأحياء في الحق.
طلبتُ الحب في الماخور بين العود والزرق،
وجادلتُ بنات الليل في فلسفة العشق،
وأجزلت لقوادي ليهديني إلى الحق.

٣ - فينوس السماوية

وقال أبي: كفى عبثا، وتب يا خير أبنائي،
قد اخترت عروسا لك واستكملتُ آلائي:
لديها الحب مكنوز بلا عد وإحصاء،
وتعطيك كما لم تُعط في ماخور حواء،
ملهبة كسمرائي، مذهبة كشقرائي:
لبست الثوب كحليا، فهذا خير أزيائي،
وسرت إلى الكنيسة أبتغي مرضاة عذرائي،
هناك رأيت عذرائي مجللة بأضواء،
ويحمل زندها طفلا تبسم لي بإيماء.

٤ - المدينة الفاضلة : بالعين

رأيتُ مدينةَ الله منورةً بلا شمس :
هي الرمز الذي أحيا به في ظلمة الرّمس .
والرمز ثلاثةُ أوجهٍ تختارُ في نفسي :
ففيه الحرف والمعنى ومغزى غامض الهمس .
وحرف القول ، وهو القشرة الجوفاء في الطّرس ،
يثير غرائر الحيوان بالغلظة والحس .
بريق الحرف خلّاب ، وصوت الحرف ذو جرس ،
ويستغني به السفهاء عن مستصعب الدرس :
دليلُ الشهوة الدنيا قبول الدين بالحس .

٥ - المدينة الفاضلة : بالعقل وبالقلب

ومعنى الرمز ندركه بحكم المنطق الصوري ،
فنعرف ظاهر الحق وما ليس بمحظور .
ومغزى الرمز باطنه ، خبيء غير منظور .
بغير الحب لا يُوعى ، ولا يُجلى بتفسير .
هو الوحي الذي يدعو له جبريل بالصور ،
كبرق يفتق الظلما ، ويصعق قة الطور ،
ويشعل حولي الدنيا ، ويهتك كل مستور ،
فأسقطُ لاهنا بالحق أهذي مثل مسحور ،
وأعوي مثل مسعور : قيني من كثرة النور !

«رباعيات أربع»: عرض وتحليل

مجموعته العامة «القصاصات المجموعة ١٩٠٩ - ١٩٣٥» ونفص يده من الشعر أخيراً، كما اعتقد، لينصرف للمسرح والنقد والنثر.

كانت الرباعية الأولى لتبقى، إذا، لوحدها - قصيدة كاملة مستقلة لا رابط بينها وبين سواها، لولا مجيء الحرب الثانية في ١٩٣٩. فقد كان إليوت مشغولاً إذ ذاك بالكتابة للمسرح، لكن ظروف الحرب جعلت النشاط المسرحي محدوداً جداً، سواء في الإخراج والتشيل أو في الكتابة ذاتها. فصرفت الحرب وظيفتها هذه إليوت عن المسرح، وأعادته مرة أخرى للشعر؛ فكتب «إيست كوكرك» على نمط القصيدة الأولى تماماً، فجعلها تتشبه معها، من حيث التركيب، مقطعا مقطعا. وإذ ذاك فحسب، أثناء انصباغه على «إيست كوكرك»، بدأ يفكر في «بيرت نورتن» كقصة لقصاصات لا كقصيدة قائمة بذاتها، وبكتابة أربع قصائد متشابهة التركيب متلاحقة، فأضاف لها «دراي سلفجز» و «لتل غدنغ» متبعا الشكل والهندسة ذاتها؛ وفي هذا من المخطوطة ما فيه، إذ كان عرضة على النوم، في يدي شاعر دون إليوت موهبة وصنعة، لأن ينحدر إلى مجرد متوازيات ميكانيكية من حيث الشكل وتكرار من حيث الموضوع.

في ١٩٣٥ كان ت. س. إليوت قد نظم جميع قصائده الشهيرة، من «أغنية العاشق الفريد ج. بروفروك» إلى «الأرض الخراب» إلى «الرجال الجوف» إلى «أربعماء الرماد» إلى كثير سواها من المقطوعات القصيرة، وكان قد بدأ يخلطج الشعور بأنه وصل طورا جديدا في حياته الأدبية، أن عهد الشعر الصافي قد انتهى وأصبح في الماضي بالنسبة له؛ فالتفت إلى الشعر المسرحي، وكتب أول مسرحياته الطويلة «جريمة قتل في الكاتدرائية». ولما قرأها المخرج المسرحي اعترض على بعض أبياتها ومقاطعها، بدعوى أنها قد تكون شعرا عاليا لكنها متعذرة على التشيل على المسرح واقترح بترها، فانصاع إليوت لاقتراحه - لكنها بقيت بذاته، وسرعان ما أخذ يراها نواة لقصيدة جديدة تدور حولها، ويلاحظ علاقة بين موضوعها وبين اختبار هام عرفه في السنة السابقة، عند ما زار في صيف ١٩٣٤ جديقة منزل قروي اسمه بيرت نورتن في مقاطعة غلوسترشاير بانكلترا، وعرف فيها لحظة اشراق فذة. فربط بين تلك الأبيات والمقاطع وهذا الاختبار، وكانت قصيدة «بيرت نورتن»، أولى «الرباعيات»، التي جعلها في العام التالي ١٩٣٦ غائمة القصاصات في

«رباعيات أربع» : عرض وتحليل

الحب الذي هو عبر الشهوة وإلى الفعل المنجز؛ ويتدرج المقطع الرابع من الخوف من الموت والتشكيك في الولادة الجديدة، إلى قبول الموت كضرورة للولادة الجديدة، إلى الصلاة لحفظ الأموات والأحياء، إلى التأكيد بأن الموت باعث الولادة الجديدة، كما يتفنى أيضا في القصيدة الأولى بالله الأب كالحرك الذي لا يتحرك، وفي الثانية بالله كالابن الغادي، وفي الثالثة بالعذراء كشفيعة، وفي الرابعة بالروح القدس؛ ويتدرج المقطع الخامس أخيرا من اليأس لعدم ثبات الكلمات، إلى قبول الصراع مع الكلمات، إلى اكتشاف «الكلمة»، إلى إمكانية دوام الكلمات دوما فنيا.

وقد أطلق الشاعر اسم «رباعيات» على هذه القصائد، مدلا بهذا على العلاقة بينها وبين الموسيقى (وإشارة بصورة خاصة إلى موسيقى معين هو بيتهوفن وإلى رباعياته الأخيرة). وقد أوضح في محاضراته عن «موسيقى الشعر» العلاقة بين هذين الفنين، وهي المحاضرة التي ألقاها في ١٩٤٢، بعد فراغه من نظم آخر «الرباعيات» بوقت قصير. وقد شد فيها على أن موسيقى الشعر ليست مسألة الموسيقى في كل بيت بمفرده بل في القصيدة بكاملها كوحدة، وعلى أن البنيان والتركيب الموسيقي يتشأن عن طريق استعمال صور رئيسية تتكرر باستمرار. وقد وصف أ. آ. ريتشاردز شعر إليوت بأنه «موسيقى أفكار»، بمعنى أن الأفكار والصور فيه مرتبطة معا ارتباطا واضحا في قطعة موسيقية لا ارتباطا الأفكار في الكتابات النعاقية. ويتجلى التركيب الموسيقي هنا في الصور والرموز المستعملة، المتكررة على الدوام، والمكتسبة معاني إضافية، بل أنواعا مختلفة من المعاني، عند ما تتكرر.

لكن إليوت قد يكون عني، بطلانه اسم «الرباعيات» على قصائده، مدلولات أخرى أيضا؛ فقد يكون قصد التلميح إلى الأصوات الأربعة التي يستعملها فيها: صوت العرض الجاف، حيث المتكلم هو العقل، والأبيات تعليمية لا زعزعة فيها ولا

إذًا فقد كتبت هذه القصائد الأربع في أوقات مختلفة وظروف مختلفة في خلال سبع أو ثماني سنوات (١٩٣٥ - ١٩٤٢). غير أنها مترابطة معا ارتباطا وثيقا، يجعل النقاد يأخذونها دوما كوحدة ويدرسونها معا: فإليوت نفسه قد جمعا معا في كتاب واحد مستغل (١٩٤٤) وأطلق عليها اسما «رباعيات أربع» (يوسي بأنها واحدة، على الأقل شكلا؛ وعنوان كل منها اسم موضع ذي علاقة بجماة الشاعر أو أسلوبه، كما سنوضح في عرضنا للقصائد المختلفة (بل إن إليوت فكّر بضععة من الزمن في أن يشدد أكثر مما فعل على العلاقة بين عناوين هذه القصائد وحياته الشخصية، بأن يستسي المجموعة «رباعيات ساوث كنستون» باسم المحي الذي يعيش فيه في لندن)؛ والمواضيع الرئيسية والصور ذاتها، بل والألفاظ الثانوية مثل «قبل» و «بعد» و «هنا» و «هناك» و «الآن»، مشتركة فيها كلها، وتتطور وتتقدم من رباعية لرباعية فلا تفصل الأخيرة منها إلا وتكون قد اكتسبت تراكما من الإيماءات والمعاني؛ والتركيب الشكلي لكل رباعية هو هو: فكل منها تتكون من خمسة مقاطع، يحوي ثانيا غنائية قصيرة وبمنا مطولا، ورابعها غنائية قصيرة، وخامسها حديثا عن الألفاظ والشعر - لكن التركيب أقي وليس عموديا فحسب: لذا فكل من المقاطع الخمسة في كل رباعية متصل بصنوه في الرباعيات الأخرى؛ وهكذا فيينا نرى المقطع الأول في «بيرت نورتن» يتحدث عن ماضي الفرد، زاه في «إيست كوكر» يتحدث عن ماضي الجنس، وفي «دراي سلفجز» عن الماضي السابق للتاريخ، وفي «لنل غدنغ» نرى الحاضر يتقطر فيه الماضي كله؛ وهكذا أيضا نرى المقطع الثاني يتدرج من الحديث عن لحظة النظام وتلاقي الأعداد، إلى الحديث عن لحظة الفوضى وهلاك الأعداد، إلى الحديث عن الفوضى الأبدية، إلى الحديث عن إمكانية قيام نظام أبدي على أنقاض الفوضى الأبدية؛ ويتدرج المقطع الثالث من الفتنور والجمود، إلى نكران الذات والانتظار السلبى، إلى التجرد وإمكانية الفعل، إلى

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

(١) ويستهل الشاعر أول رباعياته بأبيات فلسفية عن طبيعة الزمان، ويقدم فيها عددا من الآراء، بناها على قراءاته في الموضوع لكن ربطها هنا بالقضايا القائمة في باله في اختبار القصيدة. فهو يتحدث عن الزمان: الزمان الماضي والحاضر والمقبل والأبدي، وبالنسبة له كبطل القصيدة الزمان الحاضر هو وضعه الواقعي وخاصة في وقت زيارته للحديقة، والزمان الماضي هو ذكرياته عن سابق حياته، وفي أثناء تأملاته يرتبط وضعه الحالي وماضيه بنظام أبدي ويرى المستقبل في ضوء جديده. ويصل الشاعر بين تأملاته المجردة هذه وبين اختباره في جنية الورد بأبيات قليلة (١١-١٨)، أولا صدق لقسيس أوغسطينوس الذي شبه ذكرى الماضي بوقع غطى تبق مطبوعة في عقولنا - في مقطع من «اعترافاته» يبحث فيه في طبيعة الزمان والذاكرة والطفولة، وهي الأشياء التي تستحوذ على تفكير الشاعر في هذا الجزء من القصيدة. ويشير «الممر الذي لم نخط فيه» و «الباب الذي لم نفتحه قط» إلى عالم ما كان ممكنا أن يكون. لكن «لأي قصده» ينفخ الفبار عن هذه الذكريات، كأن المتحدث يتردد قليلا قبل أن ينصرف إلى استعادة الذكريات، غير واثق من أن شيئا ما يمكن أن يستفاد من إعادة ذكريات نصف مفسية. بعد هذا يرد الاختبار الرئيسي في القصيدة، اختبار جنية الورد، الذي سيلعب دوره في سياق «الرباعيات» كلها. فالشاعر غارق في تأملاته في الزمان وفي ماضيه هو، إذ تقطع حبل تأملاته فجأة تجربة غارقة ما، تكشف له عن معاني جديدة في ماضي حياته، وتستل في حياته الروحية عهدا جديدا: فهو الآن يرى معنى ومقصدا في حياته كما كانت فعلا، فلا يعود لسابق تأملاته الأليمة حول حياته كما كان ممكنا أن تكون ولم تكن فعلا. ووصفه للحديقة ينطبق في كثير من تفاصيله على حديقة بيرت نورتن، لكنه يغم أيضا عددا من العناصر التي اعتاد القارئ على لقائها في قصائده إليوت القديمة، كما يحوي إشارات إلى طائفة من القطع الأدبية لسواه. «عبر البوابة الأولى»: الحديقة حديقة

زويق ولا تبعه عن النثر إلا قليلا؛ والصوت الغنائي، الذي يترجم أفكار الصوت الأول إلى صواطف، وهنا المتكلم هو القلب، والأبيات مليئة بالصورة؛ والصوت الإخباري، ويمنى بالحوادث، والمتكلم هنا هو الحواس، والأبيات تضم الصور معا في سياق من الأحداث؛ وصوت النبوة، المعنى بلحظات التقاطع بين الزمان واللازمان، والمتكلم هنا هو الروح أو النفس، والأبيات تضم الرموز. كما أن من مدلولات اسم «الرباعيات» تعلق كل من القصائد بأحد العناصر الأربعة: بالهواء في الأولى، ولتقارب في الثانية، والماء في الثالثة، والنار في الرابعة؛ وبالفصول: بالصيف المبكر في «بيرت نورتن»، وبأواخر الصيف في «إيست كوكرك»، وباتحريف في «دراي سلفجز»، وبالشتاء في «لثل غدنج».

وفيها يلي عرض وتحليل «الرباعيات»، واحدة واحدة مقطعا مقطعا، قائمان على آراء النقاد المختلفين في انكلترا وأمريكا، كما سجلوها في كتب كاملة أو في فصول أو دراسات فرعية.

* * *

عند ما ظهرت «بيرت نورتن» أولا في مجموعة القصائد، مهد لها إليوت باقتباسين من هيراقليطوس، جعلها، حين ظهرت تلك القصيدة كأول القصائد الأربع بشكل كتاب، فاتحة «الرباعيات» جميعها لا للأول وسعدا. وقد ترك الاقتباسين بأسلها الاغريقي دون ترجمة - لأنه، كما قال، لا يمكن لأية ترجمة واحدة أن تعتبر أكثر من تفسير محدود، إذ أن معاني المصطلحات الرئيسية في الفلسفة الاغريقية لا يمكن قط أن تنقل نقلا كاملا إلى أية لغة حديثة. يقول الاقتباس الأول ما معناه: مع ان «الكلمة» تتحكم في كل شيء، يتصرف معظم الناس وكأن لهم فهمهم الخاص بهم (أو كما كان إليوت ليقول: مع ان هناك مركزا أو محورا واحدا، يعيش معظم الناس في مراكز خاصة بهم). ويقول الثاني ما معناه: طريق الصعود وطريق النزول هو هو (ويردده إليوت في «الرباعية» الثالثة، البيت ١٢٩).

درباعيات اربع : عرض وتحليل

الحركة فيه من جزء لجزء كأنها لا حركة، صورة لحركة مستديرة دائرية وتصادفية في الوقت ذاته، لعناصر عديدة تترامى متناقضة لكنها تسير متحدة معا في نمط واحد، في رقعة «العالم الدائرة» أي عالم الزمان. ويشير البيتان الأولان إلى بيتين في قصيدتين للملازم وكان إليوت قد استعملهما بنمطهما الحالي في مطلع قصيدة له أهداها لهذا الشاعر الفرنسي؛ ويؤكد أن أمور هذا العالم، الحسية الأرضية منها («الثوم») والجميلة العميقة («الياقوت»)، تعمل معا على حجب رؤيا المركز «الساكن» عن عيوننا. وتقول الأبيات التالية إن ارتعاش حروقتنا يجري تحت جراح قديمة مشفية وغير مشفية، وإن الحركة داخل أجسادنا الدائمة السريان شبيهة بالحركة التي زارها في النجوم المنسابة في الهجرة، وبجريان عصارة الصيف في الأشجار. وزر في الوقت ذاته تراقص النور على أوراق الشجر، ومطاردة الكلب لهلوف على الأرض وفي السماء بين النجوم.

كل شيء إذا حركة ونمط؛ وبعد وصفه للحركة ينتقل الشاعر لوصف النمط، ويستفيض هنا عن الصور الخاطفة بالبيان المجرد، ويصبح إيقاع الأبيات أبسط وأهدأ، والأسلوب تحليليا، - ليعرف مركز هذا النمط الذي لا يتغير، محور المجلة، والنقطة الساكنة. وكما رمز «العالم الدائرة» إلى عالم الزمان، ترمز «النقطة الساكنة» فيه إلى عالم الأبدية، إلى عالم فيه «الماضي والمستقبل يقتربان». ولكي يجعل الشاعر بإمكاننا تصور هذه «النقطة الساكنة»، يصفها عدة أوصاف سلبية وقائمة على المفارقة: فهي ليست «جسدا ولا بنير جسد»؛ أي ليست مادية ولكن يمكن مع هذا أن تدركها الحواس، كما في جنينة الورد؛ وهي ليست «من ولا إلى» وليست «وقفا ولا حركة»؛ أي أنها بدون الحركة عماد الزمان، لكنها مع هذا ليست ساكنة بمعنى عدم التحرك فذلك يعني الموت؛ هذه الحركة التي ليست بتحريك يسبها الشاعر «الرقص»، وهذا الرقص هو الذي يوفق بين الزمان والأبدية.

الطغولة. أيلق السهاني المخادع؟: المخادع لأنه يقود إلى رؤيا تموء أنها دائمة لكن دواها مجرد خداع. الأصداء. ومحتجة عن النظر: إما لأنها تمثل عالم ما كان ممكنا أن يكون ولم يحقق في حياة المتحدث، أو لأنها مجرد «أصداء» من الماضي، يتحس بها ولا تثرى. «غفاف الوطء»: لأنهم ليسوا واقعيين تماما. واختيار الجنينة (٣١ - ٣٨) اختبار حبي: فهناك «الماء من ضوء الشمس» بدل الجفاف في الحوض الخالي، وهناك زهرة القوس ذات الرموز الجنسية، وهناك الورد التي تشير للحب، وفي ختام القصيدة حين يشير الشاعر إلى اختبار الجنينة يذكر «الشهوة»، مبينا بهذا أن رؤياه في الحقيقة تضمنت عنصر الشهوة. بعد هذه الرؤيا تمر السحابة، «وإذا الحوض خال»: غيبة بعد الأمل - فالاختبار لم يتحقق، ظل في عالم ما كان ممكنا أن يكون. لكن اختبار الجنينة يحتمل تأويلا آخر، يتضمن حبه تحقيق مقصد إلهي في حياة الشاعر. فالمصفور، بعد الرؤيا، يقول «إن الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدرا كبيرا من الواقع» - وهذه الكلمات ترد حرقا في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، في فعوى تتعلق «بالفرح المؤلم المفاجيء» الذي يخترق الإنسان عندما يتحقق مقصد الله. ولزهرة القوس، مع إحياءاتها الجنسية، إحياءات روحية، وهي رمز للحب السهوي كما ترمز للحب الأرضي. كما أن الورد ذاتها، رمز الحب الأرضي، قد استعملت في الأدب العالمي مرارا وتكرارا رمزا للحب السهوي. فتجربة الجنينة تمزج مما بين هذين اللونين من الحب. ونجد في البيت «والنمط السطح من قلب النور» (بما يحصل من إشارة أدبية إلى «قلب الظلام» قصة جوزيف كوزاد حيث رمز قلب الظلام إلى أعماق اليأس والظلام الروميين) رمزا إلى الاشرار السهوي.

وينسحب الشاعر، في المقطع الثاني، ليتأمل موضوعيا في مغزى اختياره الشخصي. فيصور لنا في مظهره صورة رمزية للكون المنتظم، الذي تبدو

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الصوفي أكثر من اشارة عابرة لا تتحمل، أن تنبها بانفصاط ورياسة روية، كما شدد معظم الصوفيين، وكما سترأ في المقطع التالي. ويمر في الأبيات الأخيرة إلى لحظة النقوش، ويضيف للحظة الحديقة لحظتين أخريين مماثلتين، سبق أن استعمل أولهما في قصيدة فرنسية له. وينهي المقطع بقوله إنه عن طريق استعادة هذه اللحظات، انخارجه عن الزمان لكن المرتبطة بالزمان، تتسكن النفس من الاستعلاء أخيرا على بُعد الزمان.

ويستهل المقطع الثالث بصورة لقطارات تحت الأرض في لندن، صورة قائمة مفعمة بالقرف بجد ذاتها، لكنها تبدو أتم حين نقارنها بصورة حديقة بيرت نورتن المشرفة الهبة المفتحة، كما أنها صورة ماسكة «لنقطة الساكنة» التي هي محور الملاحظات الداخلية وهدفها: فهنا وصف حياة بلا محور ولا هدف ولا علائق، وبدون «التحرر الباطني» و «العناق». وقد سبق لإليوت فرمز بلندن مرارا لتفاحة المدينة الحديثة وجدبها، ولندن هنا «أرض غراب» أخرى، سكانها «رجال جوف» بلا نفوس أو مشاعر، يتنقلون بين محطة ومحطة، في حركة لا هدف لها ولا تقول إلى غاية - فهي بعيدة كل البعد عن حركة «الرقص». «لا امتلاء ولا غواء» : لا الامتلاء كما في الحديقة من ضوء الشمس، ولا غواء كما في الطريق السلية التي سيتعرض لها بعد قليل والتي سيسبها في القصيدة الثانية «ظلمة الله». لا روح هنا، بل «ريح باردة» تهب قبل الزمان وبعد الزمان، لا قلق خلاق، بل وجوه وأصنامها الزمان وشغلتها أمور الدنيا عن الانشغال بأمور الروح، ولا صحة ولا اكتمال، بل «رثات سقيمة» و «نفوس علية»، ولا حركة منتظمة، بل «أناس وقصاصات ورق، تدومها الريح». «وليس هنا الظلمة» : ظلمة ليلة النفس الظلمة التي طالما تحدث عنها المتصوّنون، وخاصة القديس يوحنا الصليب، والتي هي موضوع القسم التالي من هذا المقطع - الذي ينتقل فيه الشاعر من ذلك «العالم المزرقق» إلى العالم الأدنى الخلاق،

ثم (٧٠ فا بعد) ينتقل إلى وصف «النقطة الساكنة» وصفا إيجابيا، وهجر المفارقات المجردة ملتجئا إلى الصور - وهي صور شبيهة بالتي استعملها في وصف جنينة الورد، مدلا بذلك على أن كلا الاختيارين يصف لحظة النقوش ذاتها، أولا في إطار الحديقة، وبعد ذلك كتأملات في اللحظة بمزمل عن الظروف التي فيها حدثت. فالاختيار الآن يتضمن شعورا بالانطلاق بعيدا عن الذات ومشاكلها، شعورا بالنسبة والاشراق وبمزيج من السكون والحركة، وشعورا بالاكتمال، واحتفاظا بمالم الاختيار البشري ولكن اعتلاء فوقه في الوقت ذاته. وكما تضمن اختيار الجنينة اكتشاف مقصد ساوي في الحياة، فإن الأبيات الحالية تعود بدورها لذكر هذه الناحية من الاختيار (٧٢ - ٧٨). «فالعالم الجديد» هو عالم الاشارة الصوفية التي تجلب للشاعر، بينا «القديم» هو العالم المادي بما في ذلك حياة الشاعر الأول ذاتها؛ و «النقوش الجزئية»، نقوش الحب الأرضي، تدرك ويعترف بأن لها معنى في اكتمالها في النقوش الصوفية؛ و «تسوية الفرع الجزئي» هي الدينونة، نقيض الرؤيا الالهية. لكن الانسان، لأنه إنسان، لا يستطيع أن يبق على صعيد إدراك الكمال: «فلسل» الحياة الزمنية تمنحه من معرفة الأعالي في الحياة الروحية - أو من معرفة الأعماق فيها، في حين أن المقصد الالهي يتضمن إما الخلاص أو الدينونة - وما ليا على طرفي نقيض بقدر ما كل منهما نقيض للفتور الخلفي من الخلاص ومن الدينونة (يقول إليوت في مقاله عن بودلير : بقدر ما نحن بشر، ما نفعله لا يد أن يكون شرا أو غيرا؛ بقدر ما نفعل الشر أو الخير نحن بشر؛ ومن المفارقات أنه أفضل أن نفعل الشر من أن لا نفعل شيئا؛ فنحن على الأقل نوجد. فن الصحيح أن نقول إن عظمة الانسان هي قدرته على الخلاص؛ ومن الصحيح أيضا أن نقول إن عظمته هي قدرته على الهلاك). وإذا كان الجسد لا يستطيع أن يتحمل «السبا والدينونة»، كان علينا، كهي يكون الاختيار

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الراكب فيه دون أن يتحرك فعلا، «لا بالحركة بل بالامتناع عن الحركة».

أما المقطع الرابع فهو وصف حالة الموت في الحياة والحياة في الموت، حالة الانتظار، ووصف رمزي ليلية الظلماء في إطار صور بعيدة عن صور المدينة كما في المقطع السابق وشبهة بصور الحديقة كما في الأول: فالتأثر قد دفن الزمان، والحركة الوحيدة هي حركة غطف النيسة للشمس، الأكلة لا إلى حجب مركز الكون اللامتحرك عن عيوننا فحسب، بل إلى زعمه بالكلية. ويؤكد الزمان يجب أن يتخطى وأن يتقاطع مع شعاع الضياء الأبدي. وتنتظر النفس الموت أو الحياة، تنتظر لحظة الاشراف، وتتساءل إن كان الضياء سيعود أبدا، إن كان عبّاد الشمس، رمز الله الابن، سيلتفت إليها، ودالية الغليبائيس التي تشير للعداء رمز الهبة ستنتحي عليها، إشارة إلى الولادة الجديدة. هذه رموز هيات سبوعية يمكن أن يمنحها الله لنا، لكن علينا أن ننتظرها ولا نستطيع استبائها إلينا. لكن قبل أن تتقبل النفس النور الإلهي عليها أن تجتاز لا الظلمات فحسب بل الموت أيضا (١٣٠ - ١٣٤). وينتهي المقطع بذكر «صناد السمكة» - مرة أخرى نرى الطائر رمزا لاتمام العلاقات مع المحور الحيوي، مع الشمس التي كانت قد حُطفت - وبقرن رمزي الضياء و«النقطة الساكنة»، إشارة إلى أن الاشراف المنتظر أبدي لا زمني. وهنا الجواب على تساؤل النفس إن كانت ستحي من جديد: ستحي عند ما يعود العالم للاتصال «بالنقطة الساكنة»، عن طريق النعمة («صناد السمكة»).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى موضوع الزمان والأبدية، ويبدأ بملاقة الكلمات والموسيقى بها وبضرورة الزمان والحركة لقيام النقط، فيذكر أنه في كلا الفنين تتلو الكلمات الكلمات والأنتام الأنتام، لكنها إن ظلت متعلقة بالزمان فحسب تحمي وتموت: لكن الفنان، كيبا يتطلب

إلى الصمت والظلمة والزلزلة الباطنية، إلى الخواء الذي ليس غليا من المعنى بل من أمور الذات.

كان الشاعر يورد في آخر المقطعين السابقين لحظة التشوة العابرة القصيرة - لكن هذه اللحظة بعد ذاتها لا تكن في الحياة الدينية، فلا غنى عن أن تتبعها رياضة روحية: وهذه هي موضوع هذا القسم. فلا مناص للمروء من أن ينزل أكثر وأكثر، إلى «عالم ليس بعالم»، لأن كل ما يتكون منه عالمنا نحن مفقود فيه. وقد اعتمد إليوت هنا على تعاليم القديس يوحنا الصليب: «فجفاف عالم الحس» و«جلاء عالم الخيال» و«عطالة عالم الروح» التي على المروء أن يعانيها، تقابل مراحل الليلة الظلماء الثلاث في يوحنا، القائمة على انتفاء الحواس أولا، ثم العقل، وأخيرا الروح - «والآيات التالية أيضا، عن الطريق «الأخرى»، طريق الصمود، صدى ليوحنا كما لعبارة هرقليطوس الثانية التي ذكرناها فيها سبق. كل هذا يحدث «بيننا العالم يتحرك» على «طرقاته المدمية»: لا طرقات السلك فحسب التي لا تقول إلى هدف، بل أيضا وبصورة أعم نوع حضارتنا الميكانيكية الحاضرة بأسرها - يتحرك حركته الأخرى المغايرة، حركة «التشوق» والغبية، التي قد حررت النفس المتديّنة ذاتها منها، إذ زلت إلى درك الظلمة التامة التي تسبق تقبل النعمة الإلهية.

(ومن الطريف ذكره أن أحد النقاد يعين على وجه التحديد أي خط قطار يعنيه إليوت في هذا المقطع، ويعتمد على إليوت ذاته كصدر لتحليله: فهو يعني محطة غلوستر رود، القرية من منزل إليوت، والتي يتقاطع فيها غطان، وعلى إليوت أن يأخذ القطار منها إلى مكتبه قرب رصل سكوير. ويحلل هذا الناقد القسم الثاني من المقطع هكذا: من أراد ركوب القطار إلى رصل سكوير كان عليه أن ينزل أكثر وأكثر، من خط سير كل إلى خط بيكاديلي، في درج لولبي طويل - «هذه هي الطريق الواحدة، والأخرى/عينها: الأخرى هي المصد المهادني للدرج والموصل للهدف ذاته - والذي يتحرك

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الدرجات العشرة التي يتحدث عنها القديس يوحنا الصليب باسم «سلم التأمل السري» كدرجات، قتها الله، ترقاها وتزولها النفس باستمرار، في ارتفاع وفي انقضاء، قبل أن تتحد نهائيا بالله؛ لكنها هنا تمسّر أيضا عن التأليف بين السكينة والحركة. فالحركة التي يستدعيها تسلق الدرجات مجرد تفصيلية في نمط التطهر الروحي، والنمط يستدعي السكينة. والأبيات التالية (١٦١ - ١٦٦)، قائمة على نظرية أرسطو في الحرك الأول، الحرك الذي لا يتحرك، العقل السهوي الذي يفكر ذاته باستمرار ويسبب كل الحركة عن طريق المحبة - وفيها عرض للتناقض بين الحركة والسكينة، بين الشهوة والحب. لكن الزمان هو الصورة المتحركة لقرص الأبدى، وبالشكل ذاته الشهوة رمز الحب - هي الحب «من وجهة نظر الزمان»، والحب غير متحرك لكنه يبدو لنا متحركا لأننا نراه «من وجهة نظر الزمان». وجنية الورد ترمز لكلا الشهوة (الحب الأرضي) والحب (الحب السهوي)، ولحظة الجنية ليست شهوة محضة ولا حبا محضا، بل تمثل حالة وسيطة بين الاحتفال والواقع «بين اللاكيان والكيان».

بعد هذا يعود الشاعر في ختام القصيدة إلى بدايتها، ويذكر البصيص، والديار (ويتضح «القصيدة» من «تنقيص» للنيار: فذلك ليدكرنا بأن كل لحظة من لحظات الزمان يمكن أن تتجلى وتسمو عن طريق إدراكنا النمط الأبدى ومشاركنا فيه)، وضحك الأطفال، وهتاف المصفور، الذي يقول لنا (١٧٣) إن لحظة التنشوة تأتي فجأة، هنا في حياتنا اليومية، في البعد الزمني، لكن ذكرها وسماها يظلان على الدوام مع صاحب الاختيار. وتنتهي القصيدة، وسط ضحك الأطفال، بالقول بسخف الزمان الجديب والمتمد من قبل ومن بعده لحظات الاشراق هذه: فالزمان قد قهرته الأبدية.

(٢) بين «بيرت نورتن» (١٩٣٥) و «إيست كوكرك» (نظمت ١٩٣٩ ونشرت ١٩٤٠) حدثت الحرب العالمية الثانية. وقد ذكرنا أن الحرب هذه

على قيود الزمان هذه، يفرض على كلماته وأنغامه المتحركة والمتبدلة قالباً ونمطاً يمنح العمل الفني شيئا من السكينة التي لا تزول. ولا غرابة في أن ينصرف الشاعر في «رباعياته» إلى التحدث عن الفن وخاصة عن فنه هو الشعر، وإلى تبيان أنه عن طريق الفن أيضا يتقهر الزمان - لكن لاهتمامه بطبيعة الكلمات ووظائفها صيدا آخر: فهو يصف غسنا العلاقة بين الكلمات وبين الرؤيا الصوفية: فكأن أن الكلمات والأنغام تدوم لحظة فحسب في الزمان، هكذا الرؤيا أيضا، وكما تكتسب تلك سكينة ومعنى عن طريق القالب الفني، تكتسب هذه دواما ومعنى عن طريق انخضاعها للرياضة الروحية. وسكينة العمل الفني سكينة جالية ويتألف بيقية معا (١٤٤ - ١٤٩) ودوامه مثيل للحاضر الأبدى الذي أشار إليه الشاعر في مطلع القصيدة: فكأن يتحرك الاناء الصيني «على الدوام في سكينته»، يحوي الحاضر الأبدى حركة الرقص الأبدية؛ وإدراك سكينة العمل الفني يطابق إدراك «النقطة الساكنة في العالم الدائر». ثم ترد أبيات عن صعوبة استعمال الكلمات استعمالا صائبا في الشعر، يخلص منها الشاعر، باستماله الباربع لكلمة «الكلمة» (١٥٥) الروحية المدلول في سياق «الكلمات» الفنية المدلول، عائدا إلى موضوعه الرئيسي (وفي الوقت ذاته يدلل، بربطه بين «الكلمات» و«الكلمة»، على الأهمية والقوة التي يطلقها على اللغة، رافعا إياها إلى مستوى سهوي). ويرى الشبه بين «الكلمات» و «الكلمة»، فكلاهما عرضة لسوء الفهم والهجوم والسخرية، وإن تكن هذه الأخطار أعطارا وهمية عاجزة (١٥٧ و ١٥٨). غير أن لادغاله فكرة «الكلمة» في هذا السياق مقصدا آخر: «فالكلمة» بمعناها المسيحي (المسيح) هي تحقيق لحظة التنشوة في جنية الورد: فهذه اللحظة، في الزمان وخارج الزمان معا، في نقطة تقاطع الزمان واللازمان، هي انعكاس ورمز للحظة الكبرى في تاريخ البشرية، لحظة التجسد، التي سيعد إليها في «الرباعية» الثالثة.

وفي الأبيات الأخيرة يذكر الشاعر «رمز

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الأول «في بدايتي نهايتي» تعني العودة إلى الموضع الذي هاجر أبائنا منه، العودة إلى منبع وأصل أسرته - كما عاد، في «الرباعية» الأولى، بفكره إلى طوقه: فالعودة هنا تعني أبدي في الماضي والزمان.

أما «الشاعر الصامت» (١٣) فيشير إلى شعار ماري ملكة اسكتلندة: «في نهايتي بدايتي»، العبارة التي تتكرر بأكثر من شكل في هذه القصيدة، وإلى شعار آخر، كما ذكر إليوت نفسه لأخيه، هو شعار أسرة إليوت ذاتها: «أسكت وأعمل»، الذي يجد صده في أواخر القصيدة (٢٠٤): «علينا أن نسكن وأن نتحرك أبداً».

يل هذا وصف للعقل المكشوف، يبين أن المكان مختلف عن جنية الورد: فالجارية السمر «تتشرب النور» لكنها «لا تمسك شعاعه»، وعوضاً عن الطير والورود المقعقة بالحياة، هنا زهرات الداليا «ترقد» و «تنتظر اليوم» وحلول الليل.

وفي الأبيات التالية (٢٨ - ٣٣) نجد معنى آخر لعودة إليوت إلى إيست كوكرك كمكان بداية ونهاية: فهذه الأبيات اقتباس حر، تشير إليه التهجئة القديمة التي احتفظ بها الشاعر (في الأصل الانكليزي)، من مؤلف «كتاب اسم الحاكم» وضعه في ١٥٣١ السير توماس إليوت، أحد مواطني إيست كوكرك وأسلاف الشاعر. وليس مقصد إليوت مجرد الاقتباس من سلف له، بل إنه يجد بينه وبين مؤلف «الحاكم» اهتمامات أدبية ودينية وسياسية مشتركة، من ناحية، ومجد، من ناحية أخرى، بين عصره وعصر سلفه فروقات جوهرية: ففي عصر إليوت القديم كانت انكلترا في مستهل نهضتها الكبرى وتتخفف لعهد سيطرتها العالمية، أما في عصر إليوت الحالي، في أوائل الحرب الأخيرة، فكان وجودها ذاته مهدداً بالخطر. وهكذا فإن تلك الفترة من تاريخ انكلترا المبتدئة بمصر النهضة والممتدة إلى الحرب العالمية الثانية تشكل تدرجاً من الولادة فالنمو حتى الانحلال والموت، من «البداية» إلى «النهاية»: ففي «بداية» الشاعر، المتجلية في

مسؤولة عن إعادة إليوت للشعر - لكنها أيضاً مسؤولة عما في هذه القصيدة من سويداء وتشاؤم، وأثرها واضح فيها كلها، وخاصة في المقطعين الثاني والثالث، ويستفحان أيضاً في القصيدتين الثالثة والرابعة.

تتعرض الأبيات الأولى في المقطع الأول لفكرة التتابع في حياة الإنسان وحياة البشرية وفي كل أعمال الإنسان والحيوان: فلجميعهما النمط ذاته، نمط تتابع الولادة والنمو والانحلال والموت. فإليوت تقوم وتسقط، وفي سقوطها تترك فصحاً ومادة لببوت جديدة، وأجسام الناس والحيوانات تنمو بدورها وتموت، وتصبح رماداً وزباً، وربة للنبات الذي يقيت الأجيال القادمة. وتشير «الببوت» إلى سائر الأشياء التي يبنها الإنسان لتستمر بعده، كالمنايا والمقاصد والمعدات وطرائق التفكير والشعور والتعبير. لكن لما مدلولاً آخر: فال معروف أن إليوت كان، قبل نظم هذه القصيدة بستين، قد زار قرية إيست كوكرك في مقاطعة صمرست، التي كانت موطناً لآل إليوت، أسلاف الشاعر، في القرن السادس عشر، ومنها هاجروا في القرن السابع عشر إلى العالم الجديد. وقد صرح هو نفسه أن الصور في هذا المقطع مأخوذة من القرية ذاتها. وعلى هذا فإن هذه الببوت التي تنمو وتسقط تتخذ معنى جديداً: فهي الببوت الفعلية لأجداده التي قد انهارت الآن فلم يجد لها الشاعر العائد زائراً من أثر، بل قام مكانها «سقل مكشوف»، أو مصنع، أو طريق عام - لكنها أصبحت، هي وأصحابها، جزءاً من الأرض التي يعيش عليها ويبنى عليها سكان القرية الحاليين. وكان أسلافه هجرتهم لأمريكا قد أوقفوا مجرى هذا التوالي، تتالي نمو الأجيال من تربة معينة والعودة إليها، وكانت هجرتهم «بداية» حل نطاق كبير، وجدت «نهايتها» عند ما قام حفيدهم الشاعر برحلة عائداً من أمريكا إلى وطنه الأصلي، وتجنس بالجنسية الانكليزية التي كانت جنسيتهم فيها مفقودة، وزار الموضع الذي هاجروا منه. فقام الشاعر بعمله هذا الدورة، وصارت الكلمات

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

المنظم في المقطع السابق ومع فكرة التابع والنسق الدوري المشار إليها هناك. والقسم كله في تناقض بارز أيضا مع القسم الموازي له في «بيرت نورتن»، حيث انسجمت أنماط الكون و «تصاحت بين النجوم»، بينما لا مصالحة هنا بل صراع واضطراب وفوضى.

ويحلل القسم الثاني هذه الفوضى والاضطراب، مستقلا منها في السماء والأفلاك إليها في البشر. في العرف والتقليد أن الخريف في حياة البشر زمن هدوء وقرار؛ لكن الشاعر، الذي كان في الثانية والخمسين من عمره عند نظمه القصيدة، يتطلع إلى فترة الهدوء والقرار هذه، لكنه يلقي ذاته مضطربا قلقا. وينطبق الشيء ذاته على المجتمع وعلى المدينة من حوله: فهي بعد أربعة قرون من التطور يفترض أن تكون قد اكتسبت «سكة الشيوخنة»، لكنها بدل ذلك قد ألقت بنفسها في خضم حرب لم يعرف مثلها في التاريخ. فالخبرة لا تحمل معها الحكمة، ولا الشيوخنة الهدوء؛ وما من معرفة صحيحة إلا معرفة الانتظار باقضاع - «ليس للانتقاع نهاية» - انتظار الارشاد العلوي. لذا يرى الشاعر أن فكرة السياق والتابع في الحياة والتاريخ قد انهارت وانتقضت، وأن عودته إلى نقطة الانطلاق في إيس كوكر وكل ما ترمز له، ليست عودة واعتناما. إذا فهو ليس في غتام الطريق، بل «في منتصف الطريق»، «في غابة مظلمة»، مثل دانتة في أول «جسيمه»، وطريق الخروج من الظلمة ليست في دورة جديدة في الزمان، بل في النزول إلى أعماق أحلك غلاما. وينتهي المقطع ببيتين جعل كل منهما شبه قسم قائم بذاته (٩٩ و ١٠٠): في المقطع الأول كان الشاعر قد صور «اليوت» و «الراقصين» كجزء لا يتجزأ في سياق التابع المستمر - لكن بما أن نمط التابع هذا قد بدا كاذبا للشاعر، فإن «اليوت» و «الراقصين» الذين كانوا من مقوماته غابوا هم أيضا «تحت البحر» و «تحت التل»، فبدلا من ابتداء دورة جديدة في الزمان، لا يرى الشاعر إلا الفراغ والدمار والظلام.

توماس إليوت المقطع منه، «نهاية» الشاعر، متجلية في توماس إليوت المقطع.

هذه الأبيات مدرجة ضمن أبيات (٢٣ - ٤٦) يصف فيها الشاعر رؤيا جديدة، لكنها ليست رؤيا الحقيقة بل رؤيا الحقل المكشوف، الذي لعله كان يقوم عليه ماضي بيت أسد أجداده: ففي الحقل يرى، في منتصف ليل صيف، رؤيا لأشباح من القرويين يرقصون حول أكوام النار. لكن بينما كان «الرقص» في القصيدة السابقة رمزا للحركة اللازمانية، للتوفيق بين الحركة والسكون، فإن الرقص هنا، ولو أنه لا يصل ذلك حركة الناس وقصاصات الورق التي تدومها الريح، فإنه إنما يرمز للحركة الدورية لحياة البشر. فنحن هنا في عالم الزمان، و «سلاسل الماضي والمستقبل» ما تزال فضالة، وبداية الدورات ونهايتها «زبل وموت».

وفي الأبيات الأخيرة نراه يحاول الانطلاق من بعد الزمان والتابع الدوري: فيبد رؤيا منتصف الليل يحس باقتراب الفجر وبالبهر والريح - فهو يستعد لانطلاق جديد، لبداية جديدة، لكن على صعيد آخر وفي بعد مختلف.

أما المقطع الثاني فيري ما كان يعتري الشاعر من قلق وتشاؤم وشبه يأس في أوائل الحرب. ويتخذ قسما المقطع الخريف والتقدم في العمر موضوعا لها، ويبحثان فيه أولا بأسلوب غنائي، يسميه الشاعر بتواضع وبهجة ساخرة «دراسة بنمط شعري خلقه» ثم بأسلوب نثري مباشر.

يصف القسم الأول صراع أزهار الصيف وأزهار الربيع والشتاء، واختلال نظام الفصول المقرر، والانقلاب العنيف في الكون كله. فالبروج في حرب، و «المغرب» (قوى الدمار) يقاتل «الشمس» (قوى الخلق) ويدحرها قهوي هي والقمر، والنيازك والشهب «تبكي» و «تلعبر»، وكل شيء تدوم «دوامة ستحمل/ العالم إلى تلك النار المدسرة التي تحرق من قبل أن تطفى الثلوج». هذه الدوامة المدمرة تبدو في تناقض حاد مع الرقص

درباعيات اربع: عرض وتحليل

حرفيا من القديس يوحنا الصليب يلخص به الشاعر «الطريق السلبية»، وفحواه أن الطريق إلى تمام المعرفة والامتلاك والنبتة هي إنكار الذات إنكارا تاما.

أما المقطع الرابع المحكم النظم فهو قصيدة على النمط الميتافيزيقي، في قالبها وصورها، الذي كان يكتب فيه بعض شعراء القرن السابع عشر، وتشبه بشكل خاص قصيدة مارفيل «حوار بين النفس والجسد»، ليس فقط في جميع نواحي الشكل بل أيضا في أن كلا منها تصوّر التطهر الروحي كحصى جسدية تؤزل إلى الصحة الروحية عن طريق الموت. وهي قصيدة دينية بحثة، قوامها الصلب والشركة المقدسة، وعناصرها كتابات أكثر منها رموزا؛ وقد كتبت ليوم الجمعة الحزينة، أو «الظلمة» (١٧١)، من سنة ١٩٤٠. وهي تربط بين فكرة الآلام البشرية عامة ولبلة النفس الظلماء خاصة وبين آلام المسيح، الذي بعد صلبه في يوم الجمعة الحزينة وموته ودفته وانحداره للهاوية اجتاز أحلك جميع الليالي ظلاما. فالجمعة الحزينة هي «نقطة ساكنة» تم الوصول إليها من طريق النزول عبر الظلام - وفيها أصبح النزول والصعود، والظلام والضيء، والموت والولادة الجديدة، والألم والظفر، والجسد والروح، أصبح واحدا. على هذا «فالجراح» هو المسيح، و«جرحه» الصلب، و«المرض» الإنسان، و«المرضعة» الكنيسة، و«المستشفى» العالم، و«بيان المرض» اعتلائنا الروحي الذي يظل كالبياض على سرير المستشفى في صعود وهبوط، و«الرأفة الحادة» تحل أحجية بيان المرض بأنها توجه هذه القفوض في الصعود والهبوط وتجعل منها نمط «طريق صعود وطريق نزول» - وهي هنا طريق نزول إلى «نيران مطهرة باردة»: لكن هذه النار ليست «الدمرة» التي تحرق من قبل أن تطفى التلوج (٦٧)، بل هي نار خلاقة، توحد بين الطليعة والروح، «فورود لحيها، والدخان صوب»: ضياها رمز الحب، وظلامها تاج شوك، وورود

بعد أن تأمل الشاعر في المقطع الأول في الماضي، وفي الثاني في الحاضر، ينصرف في الثالث إلى التأمل في المستقبل، وترد هنا الفاظ «الرجاء» و«الانتظار». لكن المستقبل القريب ظلام بكامله - «ظلام ظلام ظلام» (١٠١ - ١١١) كما يقول شمشون في مسرحية ملتون؛ إنه ظلام بدون هدف، الظلام الذي كان يخشى الشاعر وقت كتابته القصيدة أنه سيفسر انكثارا والحضارة الأوروبية، والقتال إلى أن «تهوي الشمس والقمر» فيغيب الكون في الظلمات؛ ظلام بدون نمط، فبدل التقويم الذي يشير إلى حركة الاجرام السماوية، سجلات اجتماعية، وبدل «الحاكم» الذي تحدث عنه السير توماس إليوت، «المديرون» لشركات التجارية. فلا رجاء إذا في المستقبل في بعد الزمان، بل الرجاء كله عبر هذا الجسد، في نمط المعاني السماوية الأبدية.

بعد هذا الظلام الذي بدون هدف، ينصرف الشاعر إلى الظلام الآخر، الداخلي، ظلام التأملات الدينية وعزلة النفس في ليلتها الظلماء، ويصوره في صور مجازية ثلاث، الأول (١١٣ - ١١٧) مستمدة من المسرح، والثانية (١١٨ - ١٢١) من قطار تحت الأرض، والثالثة (١٢٢) من المستشفى. وهو يصف هذا الظلام مطالبا هنا تدريجا مماثلا لما تطلبه في «بيرت نورتن» (١١٩ - ١٢١): فهو يأمر النفس، «اسكني، وانتظري بدون رجاء»، «انتظري بدون محبة»، «انتظري بدون تفكير». لكن في نهاية إنكار الذات هذا وهذا الانتظار تأتي الاشرقة: «وكذا تكون الظلمة النور، والسكينة الرقص»، التي تتضمن بعض عناصر من اختبار الجنينة (النور، السكينة، الفصحك في الجنينة، النشوة) مع عناصر أخرى قد تشير إلى اختبارات خاصة مشابة في حياة الشاعر. ويختم هذه الأبيات عن عناصر لحظة الاشرار بقوله إنها تتطلب وتشير إلى «الموت والولادة»: فإن حياة الروح يبعدها الألم وما في الليلة الظلماء من موت روحي.

ويكاد القسم الثاني من المقطع يكون اقتباسا

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

والقسم الأخير يلخص القصيدة كلها، ويشير إلى الارتباط بينها وبين سابقتها. وهو يبدأ بالتشديد على أن «البيت هو المكان الذي ينطلق منه» - وهذا ينطبق على حال الشاعر الذي يزور موطن أسلافه كما على حال شاعر «بيرت نورتن» الذي كان يتأمل في ذكريات طفولته. لكن هناك فارقاً: فالإشراق في الجنية التي دامت لحظة لا تكني (١٩٢ - ١٩٦)، فلحظة النشوة يجب، كي تشر، أن ترى من بُعد الزمان والتاريخ، في حياة الشاعر وتاريخ أسرته وبلاده (والحجارة التي «لا يمكن فك أسرارها» إشارة إلى حجارة القصر في مقبرة إيست كوكرك). وفي الأبيات التالية (١٩٧ - ١٩٩) تشير «العشية تحت ضوء النجوم» للحياة في مظهرها الأبدى، و «العشية تحت ضوء المصباح» للحياة من حيث مظهرها الزماني، للحضارة الإنسانية وتذكارات الماضي - ولكل منها، لكلا المظهرين، «وقت»: كلاهما ضروري. لكن الحب ذاته أبعد من الزمان والمكان (٢٠٠ - ٢٠١)، وكل بداية جديدة في الزمان والمكان يجب أن تتخطى مجاها الأصلي، ألا تكون للأمام أو الخلف زماناً أو مكاناً (٢٠٣)، بل أن تنتقل إلى «عمق آخر» ليس من هذا العالم.

والأبيات الأخيرة ترتبط مع الأبيات الأولى من جهة، وتحضرنا من جهة أخرى «لرباعية» التالية، بأموالها ومياها؛ والكلمات الأخيرة وفي نهايتها بدائية ترتبط مع رسالة «دري سلفجز»: «إلى الأمام أيها المحررون». فإن إليوت، كما سبق، بدأ الآن يفكر في قصائده كسلسلة متصلة الحلقات، فلم يوصل «إيست كوكرك» إلى نتيجة حاسمة، كما فعل في «بيرت نورتن»، بل جعل أبياتاً الأخيرة قاعدة ينطلق منها إلى القصيدة الثالثة.

(٣) وتتابع هذه القصيدة الثالثة (١٩٤١) ما وصلت إليه الثانية: ففكرة الحياة البشرية والتاريخ البشري كسلسلة لا تنتهي من البدايات الجديدة، موجودة هنا أيضاً وتعالجها صور جديدة قوية،

الحب واشواك الألم رمز الخلاص. وبما أن القصيدة قصيدة دينية، فإن عنصر الخطيئة والافتداء بارزان فيها: «فالمليينير المفلس» هو آدم بعد السقوط، و«لعمته» هي الخطيئة الأولى - وكلها ازداد علماً بالخطيئة وأدراكنا لنصيننا من المرض اقتربنا من الخلاص: «لنشفى، على علتنا أن نصير من شيء لأسوأ». وكما تم الافتداء عن طريق صلب المسيح وقيامته، هكذا أيضاً سيتاح للإنسان في نهاية القيلة الظلم أن يصل الإشراق والنعمة. ويشير البيت الأخير إلى شيء من الأمل في البشر: في أنهم، رغم انعدام الانتفاع فيهم ورغم ادعائهم السلامة والقوة، يدركون قيمة تلك الجمعة فيسمنها «عظيمة». (ويجدر بالذكر أن الجانب الأكبر من صور هذا المقطع تراثية - وردت في التوراة، وفي السير توماس براون، ولانسليوت أندروز، وفيه، والقديس يوحنا الصليب، و«يرقيلطوس، وباسكال، الخ.).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى الحديث عن الشعر، وعن شعره هو (بكثير من التواضع، خاصة أن نقد شعره يجيء مباشرة بعد المقطع الرابع القذم)، وعن كيف يمتد شعراً عن وضعه الحالي. ولما كان من أهم عناصر «بيرت نورتن» الزمان والأبدية والحركة والسكينة، ظهرت هذه العناصر في حديث الشاعر هناك عن فن الشعر - ولما كانت فكرة الزمان كدورات وبدايات جديدة من أهم عناصر «إيست كوكرك»، ظهرت هذه أيضاً في حديثه هنا عن فنه. فإكتشف ويبرر عنه في الشعر قد اكتشف ويبرر عنه مراراً فيها معنى؛ وعمل كل شاعر سيمثل من جديد بعده، فكل محاولة بداية جديدة تستدعي «الكفاح لاستعادة ما فُقد/ووجد وفقد مرة بعد مرة؛ أما الظروف التي «تبدو غير مواتية» التي يكتب فيها شاعرنا، فهي كونه يعيش في مجتمع علماني في خضم حرب كبرى، يحاول فيه أن يستعيد الرؤيا المسيحية في العالم، التي عبر عنها كتاب كثيرون قبله، لكن الإنسان الأوربي الحديث أشك أن يفقدها.

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

زمانا ليس زماننا، «زمانا/أقدم من زمان الساعات الضابطة»؛ وهو أيضا رمز لشيء آخر: المستقبل الذي لا نهاية له، أي انه يرمز لزمان بأمره، فيبدو وكأنه الأبدية (٤٦) - لكنه ليس الأبدية، فذلك بعد آخر لا علاقة له بالبحر إنما يدركه المسافرون في البحر.

في المقطع الثاني نرى صور الأول ما تزال موجودة. وتحضرنا حضور دراي سلفيز، التي هي آخر ما يراه المقلع في البحر من البر، لفكرة الانطلاق والسفر؛ فبالإضافة لصورة البحر، هنا صورة البحارة والبحرين، وهي صورة تراثية مأثورة في رمزيها للانسان المخمر في عباب الحياة من الولادة حتى الموت.

والقسم الأول مقطوعة سداسية. يتسائل الشاعر في مستهلها عن نهاية هذه الرحلات جميعا، مصورا الناس كشظايا «حطام متجرف»، ومتحدثا عن الصلاة التي «لا تصلّي» لأنه حيث لا إيمان بهدف فلا فائدة في صلاة؛ ولا يجد جوابا إلا «لا نهاية، بل مزيد» هو «تتالي/وتتاقب أيام وساعات أخرى» وازدياد الشعور بالمرارة والخيبة، لحاشة ما كان يؤمن بأنه يموك عليه أكثر من سواء: أما «المزيد الأخير» فضحفات الشيوخوة، و «الولاء» لل أحد فكأنه لا ولاء الذي يبدو كأنه «التجرد» الصحيح، لكنه في الواقع مجرد استسلام وتعلق سلبي بالحياة لا بأية قيم في الحياة. ثم ينتقل إلى وصف الصيادين، الذين في حياتهم محط وهدف معينان، لكنهم مع هذا «صيادون» لا «كشاف» وحياتهم عرضة لفعل الزمان وجزء من الجريان الذي لا ينتهي. ويعود إلى مشكلة معنى التاريخ، أو سير الزمان، ويرى أن الزمان لا معنى له ولا يؤول إلى غاية (٦٩-٧٢)، ويصور الموت إله الحياة في الزمان، والانسان كجسد عظمة على الشاطئ. - ثم، في وسط بيت (٨٣)، يستدرك الاستدراك الكبير: «ليس إلا الصلاة التي بالجهد، بالكاد/تصلّي، صلاة البشارة الفريدة».

كما أن فكرة تجلّي الزمان في الزمان تجد هنا التعبير الأكل عنها في «الرباعيات» كلها، في الأبيات المتعلقة بالتجسد (في المقطع الخامس). في المقطع الأول صورنا النهر والبحر. وكلاهما يحمل مدلولات شخصية: فقد جعل الشاعر لتقصيده هذه مقدمة قصيرة يوضح فيها أن دراي سلفيز اسم مجموعة صغيرة من الصنوبر قرب الشاطئ الشمالي الشرقي لولاية مشوشس في أمريكا حيث عاش إليوت سنوات طويلة، تقوم عليها منارة، كما أن النهر هو المسيسي، الذي ترعرع قربه في مدينة سان لوي، والأبيات ١١-١٤ استبدات لذكريات طقوله هناك. فالمكان إذا هو الولايات المتحدة التي ولد فيها وصرف سني طفولته وحداثته - وهكذا يكون الشاعر، بعد ذكره تاريخ أسرته قبل هجرتها من انكلترا في التقصيدة الماضية، يذكر في هذه وطن طفولته وصباه نتيجة هجرتهم لأمريكا (ويعود أخيرا في التقصيدة التالية إلى وطنه الأصلي وبذبحه الأصلي). لكن للنهر والبحر معاني أخرى أعمق وأكثر شمولا، والنهر هنا رمز لقوى المظلمة في الانسان والبشر ولقوى الطبيعة التي لم تذلل والتي يحيل للحضارة أنها قهرتها لكنها في الواقع «تنتظر، ترتقب وتنتظر»؛ وهو أيضا رمز لحركة الزمان قدما بلا انتكاس، لزمان «الداخل» لدى الانسان، ولاحساسه بالتاريخ، ولذكرياته اللاواعية والنصف الواعية للأعصر الفائرة والأزمنة السابقة «لتذليل» النهر. على هذا تكون فكرة وتجربة الزمان قد تطورت منذ «بيرت نورتن» حيث كانت في حدود فرد، إلى «إيست كوكرك» حيث كانت في حدود أسرة الفرد وبلاده وتاريخه، إلى «دراي سلفيز» حيث أصبحت في حدود أبعد من التاريخ، وعبرت إلى ما قبل الزمان المدون في سجلات التاريخ، واتدمج ماضي الفرد والجماعة المعروف والمحدد في الماضي المجهول وغير المحدود للجنس البشري قاطبة. لهذا اتبع الشاعر صورة النهر بصورة البحر: فالبحر رمز الزمان بهذا المعنى الأوسع، وجرس البحر القارع «يقبس

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

والصيانات (١١٥) الدائمة، ونهر البشرية يصون ذاته لكنه يحمل رسقة من الحطام والأعمال الشريرة (ويمزج الشاعر هنا بين الحاضر والماضي البعيد، بين التزوج الأموات وقصبة التفاحة في جنة عدن).

ويتحدث المقطع الثالث عن المستقبل وأفعال الحاضر، لكنه يذكر أولاً أنه كما أن الماضي باق في الحاضر، هكذا أيضاً فإن المستقبل موجود الآن، ينتظر أن يلحق به «الآن» المتحرك (١٢٦-١٢٨)، وكأن المستقبل شيء حدث، كأنه ماضٍ لم يمتزح حياتنا بعد (ورى المسافرين في هذا المقطع يحملون ماضهم معهم ويستقبلهم أيضاً). والإنسان في هذه الأبيات لا يتجرف، كما رأينا سابقاً، في قارب، وليس صيادا عاكفاً على أعماله، بل مسافر في قطار أو على ظهر باخرة كبرى - لكنه عالق مثلها في تسلسل الزمان الذي هو مجرد تكرار «الزمان الخزين الجديد»؛ والنشط الآخر هو أن الطريق الصحيح، سواء أكان للأمام أم للخلف، صموماً أم زولاً، يؤول بنا إلى اللحظة الحاضرة وأنها هي الواقع الوحيد. الزمان يسير بنا، ونتموه أننا نسير للأمام (١٤١-١٤٣)، لكن أي تطور حقيقي إنما هو في «الوعي» لا في الزمان: «عند ما يحل الظلام، في حبال السفينة وسلك الهواء/ يعلن صوت» - وسط سائر الوسائل الميكانيكية والعلمية، هناك صوت باطني، وما يملكه هو أنه على نوع التفكير والفعل في اللحظة الحاضرة يتوقف نوع الحياة؛ كل لحظة موت ونهاية وهي أيضاً بداية؛ هذه اللحظة هي التي «ستمر في حياة الآخرين». وهذه الرسالة كالرسالة التي في خطاب كريشنا (الذي تجسد فيه إله الهندو فيشنو) للامير أرجونا وكان كريشنا سائق عربته، عند ما تردد عن الفعل في ساحة القتال - فكريشنا، كما ورد في «غيثا»، يقول بضرورة قيام الإنسان بالأعمال المطلوبة منه بدون الاهتمام بشأرها، وأن على الإنسان أن يعيش كما لو لم يكن هناك مستقبل، كما لو كانت اللحظة الحاضرة

ويتشامل الشاعر في القسم الثاني: ما الدائم في هذا الجريان الذي لا ينتهي؟ ويرى أن الماضي ليس مجرد تسلسل ولا حتى تطور ويندو، في عقول العامة، وسيلة لانتكار الماضي. ويتر الحاضر عن تراثه، فالتاريخ في نظر الشاعر لا نهاية له ولا حتى بمعنى التدرج نحو أشكال النشوء والارتقاء العليا ولا نخط فيه بل تكرار لا يزيد شيئاً - لكنه مع هذا كله ليس خلواً من المعنى ومن التناثر و «الاعلانات»: و «الاعلان» لفظة رئيسية في هذا المقطع ترد مرتين هكذا مرة «كالبشارة» (واللفظة هي هي في المواضع الثلاثة بالأصل الانكليزي)، وهي تعني في الموضع الأول («الاعلان الويل» - تذكيراً وانذاراً بالمخاطر التي تعترض حياة البحار، وفي الثاني («الاعلان الأخير» - نذير الموت، وفي الثالث («البشارة المفريدة» - إعلان مجي المسح - الذي سيؤدي إليه الشاعر ويشدد عليه في المقطع الخامس. في هذه «الاعلانات» المعنى الوحيد أو الهدف الوحيد في الحياة والتاريخ كما يتجلى للمسافرين في بحر الزمان. وبما أن سفرهم بدون غاية أو مقصد في الزمان، فإن معناها هو في بعد آخر، يشير إليه «لفظ الجرس». وفي هذا القسم يشير الشاعر إلى هذه التجليات مسماً إياها «لحظات السعادة» أو «الاشراق المفاجيء» مذكراً لنا بلحظة الاشراق في الجنة: فكل اللحظات العميقة انخارجة عن الزمان في «الرباعيات الأربع» متعلقة بلحظة جنينة الورد - واللمحة هنا مرتبطة بالماضي الحقيق الذي تتطلب رؤيته «الفتة الخلفية/ للوراء، نحو المحول البدائي»؛ هذا «المحول» هو حول النهر الجامح الذي «يترب وتنتظر». ويمود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى صورتي البحر والنهر: إذا نظرنا إلى الزمان كالبحر، أمكننا أن ننظر إلى اللحظات الكبرى، سواء لحظات الاشراق أو الألم، كالصخور. ولحظات أننا نحن نفوس، «تفعلها تيارات الفعل»، لكنها باقية أبداً: «والناس يتنبهون ويتسبون، أما الألم فيبقى». والنهر الذي في داخلنا جيماً هو تاريخ للتدبيرات والاقدمات

«رباعيات اربع»: عرض وتحليل

في شخصها، فهي ملكة السماء وهي في الوقت ذاته منا نحن البشر أذ هي ابنة وأم. و «البشارة المستديمة» التي تنبئ عن جرس البحر إشارة للصلاة التي يتلوها المسيحيون حين يسمعون صوت جرس، تذكارا للتجسد - الذي سيتحدث عنه الشاعر في المقطع التالي.

بعد أن ذكر الشاعر في المقطع الرابع الوسيلة الصحيحة للعب والمساعدة، ينتقل في الخامس إلى ذكر قائمة طويلة بما يترافق للانسان أنه وسائل عون وساعدة - ولا يترك منها شيئا، من الوسائل القديمة والحديثة، لا يتعرض له. وهي كلها تمكس «فضول» الناس، الذي «يتحرى الماضي والمقبل/ ويتسكك بذلك البعد». مقابل هذا «الفضول»، هذه «التسلية والتخدرات»، يضع الشاعر «إدراك» نقطة التقاطع بين الزمان/واللازمان». كل هذه الأعمال الخفية والسحرية التي تمارس محاولات لتنبؤ بالمستقبل بواسطة تفسير ظواهر الزمان الحاضر على أنها رموز أو اشارات أو طيّر؛ لكن صاحب «الرباعيات»، المعنى أيضا بتفسير الرموز والاشارات، لا يهتم بتفسيرها كعلامات عن حوادث المستقبل، بل يفحص عن «معاني اشارات في بعد اللازمان، ويهدف في قصائده الوصول إلى هذا المعنى. لكن «نقطة التقاطع» هذه لا يستطيع أن يدركها إلا القديس؛ أما آكثرنا فلا يستطيع أن يحوز عليها حياة دائمة، أو أن يكون له التجرد المطلق من قيود الشهوة - فلا أكثرنا إذا ليس هناك إلا «الحظة المغفلة» التي تأتينا على حين فجأة؛ ليس هناك إلا تلك اللحظات، التي وردت مرارا في «الرباعيات»، التي تغتدي حياتنا وتعطيها معنى. ويضم الشاعر لحظات النشوة التي عرفها ويضمها معا (يجمع بينها أنها كلها «تلميحات وحزورة»)، فتكون مقدمة وتهيأ للحظة الكبرى، التفريفة، الأعق: لحظة التجسد، التي تغتدي التاريخ كله وتعطي معنى، ويلتقي فيها الزمان والأبدية، والحس والروح، والحياة والموت، والبشري والساوي. يذكر إليوت هذه اللحظة،

لحظة الموت، وأن الانسان عند مماته يذهب إلى مرتبة الكيان التي يكون عقله في لحظة الموت منصبا عليها (١٥٦ - ١٥٨). وقد اقلق اقتباس إليوت من ذلك السفر الهندي لا المسيحي، وذكره لكريشنا، بعض النقاد وأثار استغراب سواهم، سيما أن هذا المقطع (وهو الوحيد الذي يلجأ فيه الشاعر لمعتقدات دين غير دينه) يأتي في موضع حساس: سبقه مباشرة تعرض «لبشارة» ويتبعه مباشرة تعرض «للتجسد»، وهما من أعمدة الدين المسيحي ويتميز بهما عن سواه. لكن بعض النقاد الآخرين يطلون عمل إليوت هذا بأنه نتيجة ميله في بعض معتقداته حول موضوع التاريخ إلى آراء هي أقرب إلى الهنتية منها إلى الكاثوليكية: ففي عرف الكتيبة، لتاريخ هدف ومقصود معين هو مجي المسيح الثاني والدينونة الأخيرة، على أن إليوت يشدد رغم هذا على أنه لا يستطيع أن يتخيل «مستقبلا ليس عرضة/ كالماضي، أن يكون لا مقصد له». ويرى في نهاية المقطع أنه كما يفتدي الحاضر الماضي، عن طريق تجديد معناه، هكذا أيضا فان الحاضر يفتدي المستقبل، عن طريق إعداده معنى له - لكن في الحاضر وحده لحظة التجربة، وكل التجارب حاضرة: لذا فالحاضر هو «المقصود الصحيح» للذين يتحركون «للأمام» (١٦٥).

بعد المقاطع المتحدثة عن البحارة والبحرين، نجد في المقطع الرابع صلاة «السيدة»، لمرم العذراء حامية البحارة. ومع أن البحارة يمثلون الانسان والانسانية، كما قلنا، لكنهم يقومون هنا بدور آخر: فالقصيدة كتبت والحرب في البحر على أشدها، فلا شك أن الصلاة «لأجل جميع من في السفن» و «لأجل/ النسوة اللواتي شهدن ابنائهن أو أزواجهن/ ينطلقون ولا يعودون» لها أيضا منزى خاص آخر. ويقتبس الشاعر في غمطته للعذراء وصف القديس برنارد لها في «مردوس» دانتة: «يا ابنة ابنك» (تركها في الأصل بالايطالية) ويضيف لذلك «يا ملكة السماء»، مدلا على أنها توحد الأطراف

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

الأول، عل الصعيد الحرني، عصر يوم شتوي في الريف الانكليزي، هو اليوم الذي زار فيه الشاعر القرية فعلا؛ والصورة التي يرسمها صورة وضاعة، يمسك الصورة القروية في «ليست كوكرة»؛ فكل شيء يعكس النور الآن، وبدل الظلمة عند العصر «وهيج يعصي النظر»، وبدل الحر المغم «تلهب الشمس الوعيزة الثلج»، وبدل الشعور بالشلل والتنويم «عصارة النفس ترتجف»، وبدل النار والجليد المدبرين في تلك القصيدة، نجم الشمس والصقيع هنا قد اغتظما بانسجام تام «وبعد بلا ربح هو حر الفؤاد». لكن المقطع صيدا آخر: فالعصر والشتاء هما عصر حياة الشاعر وشتاؤها، و «ربيع منتصف الشتاء» (وفيه، هنا كما في شعر الميتافيزيقين عامة، إشارة خفية إلى ميلاد المسيح في وسط الشتاء) الذي «ليس في تقويم الزمان» و «لا وجود له في منج التوالد»، سيؤول إلى «صيف الصفر/الذي لا يمكن تصوّره»: فالشاعر قد بلغ سنا جعلته يتخال أنه سيماني فيها التحط والمغم، فإذا به عرض ذلك يجد «عصارة النفس ترتجف» وقواه الخلاقة تعود إليه ويجد النبضة في التأمل في صيف الحياة الأبدية الذي يخلف الشتاء والموت - فيتبادل عن «صيف الصفر» هذا: إن كان لقاء الربيع والشتاء قد أدى لهذه الحالة الفذة التي يصفها، فإل أية حالة أبرز وأروع سيؤدي اجتساع الانسداد اجتساعا تاما، إلى أي فصل «لا يمكن تصوّره» سيؤدي الاتحاد بالله؟ والعصر والشتاء هما أيضا عصر بلاده وشتاؤها: «فالرباعية» تتعرض باهتمام لموضوع التاريخ، واسم لتل غدنغ مرتبط بأحداث تاريخية عديدة: ففيها أنشأ نيغولا فرار في ١٦٢٦ جماعة أنكليكانية شبه مترهنة، وألها جاء الملك شارل الأول مرتين ثانيتهما بعيد انهزامه في الحرب الأهلية (هإن جشت ليا لكك كبير)، وألها جاء أو بمعتقدات جامعها تأثر الشعاران كراشو وهربرت، وما من الشعراء المهيبين خاصة إلى إليوت؛ ونحوي القصيدة عددا من الاشارات إلى فترة الحرب الأهلية في التاريخ الانكليزي عدا هذه، خاصة في

بأبيات مباشرة بسيطة، لا تزويق فيها أو رموز أو غموض، هي من أهم أبيات «الرباعيات» كلها. فلفظتان اللذان تلك التي اختبرها الشاعر هي الرموز والشارات التي سمى لقوصل إلى معناها، وفيها يجد المعنى الأبدى تيميرا عن ذاته في الزمان. هذا المعنى هو تجسد المسيح: واذ منح التجسد الزمان «مصدر الحركة» الأولى، جعل الانسان مشاركا في ذلك المصدر: وبهذا يخلص الانسان، الذي رفع الآن لمركز الفعل والحركة، من «القوى الشيطانية الرجسية»، قوى الجحيم، ومن القوى في طبيعته الحيوانية، قوى «الاله القوي الأسمر» في دمائه. فمن طريق التجسد صار الانسان في كل لحظة في الأبدية، ولذا فالفعل الصحيح هو التحرر من الزمان (٢٢٤ و ٢٢٥). وليست «دراي سلفجز» القصيدة الوحيدة التي يذكر إليوت فيها «التجسد»، بل قد تعرض له في أماكن عديدة من قصائده وسرسياته ومقالاته - فلحظة التجسد فائقة الأهمية في تفكير إليوت، يعطها من الأهمية هنا أكثر مما يعطي لحظة الافتداء، ذات الشأن الخطير في المعتقد المسيحي (وإن كان يذكرها في المقطع الرابع من «ليست كوكرة»). فإليوت شاعر كاثوليكي، يشدد على ما يشدد عليه الكاثوليكي لا البروتستانتي: يتعرض للتجسد أكثر من الافتداء، ولرياضة الروحية أكثر من عمق الإيمان، ولتوبة والاعتراف والتطهر أكثر من التدبيرة، ولعبادة الجماعة أكثر من الفردية.

والأبيات الأخيرة في القصيدة، بما فيها من إشارات للموت والرجوع للتربة والحياة الأبدية (شجرة الطقوس لا ترمز للموت هنا قدر ما ترمز للخلود)، تصل بين هذه القصيدة والتالية التي تقوم على لتل غدنغ، التي هي في عرف الشاعر مثال على «التربة ذات المخطورة».

(٤) تتخذ «الرباعية» الأخيرة (١٩٤٢) عنوانها من اسم قرية صغيرة في مقاطعة هنتنغدنشاير بانكلترا، فيها كنيسة قام الشاعر بزيارة لها. ويصف المقطع

درباعيات اربع : عرض وتحليل

والفكرة الرئيسية في القسم الثنائي من المقطع الثاني مستمدة من عبارة هيرقليطوس عن التحولات الدائمة في العناصر وتلاقي الأضداد («حياة النار في موت الهواء؛ حياة الهواء في موت النار؛ حياة الماء في موت التراب؛ وسياة التراب في موت الماء»)، ويحوي هذا القسم استعادة لقصود الرئيسية في «الرباعيات» جميعها - للغيار المعلق في الهواء (من «بيرنت نورتن»)، والجدار والافريز والغار (من «ايسن كوك»)، والماء (من «دراي سلفجرز») والمقدس والجوقة (من «لنل غدنغ»). لكن صراع العناصر، الذي يحمل في هيرقليطوس نواحي خلق كما يحمل نواحي دمار، لا يحمل هنا إلا نواحي دمار، ونهاية صراعها ليست تلاقي الاضداد بل فناءها جميعا. فالقصيدة كتبت زمن الحرب (انظر الأبيات ٥٦-٥٨ و ٦٦-٦٩ عن أثر القتال في لندن). ويصور الشاعر استنصار جميع العناصر في حياة الانسان: لذا فورد القصيدة الأولى ليست الآن إلا «رمادا»، وغبارها لا يفيته بصيص ضوء شمس، واليبوت الآن تنهار ولا تقوم كما كانت تقوم في القصيدة الثانية، ولا «ربة ذات خطورة» الآن كما في القصيدة الثالثة، بل «ربة ملفوعة مقلوبة». فهنا تتابع ولا تجدد، ونهاية ولا بداية، وفناء ولا أمل ببقائه. وبدل ضحك الأطفال في الجنينة، لا نجد الآن إلا هز العناصر بالانسان لانكاره أسس كيانه والحقيقة الأساسية التي تشير إليها الكنيسة (٧٢-٧٦).

وصور هذا الدمار موعودة أيضا في القسم الثاني من المقطع - وهو وصف مشهد تجري حوادثه قبل الصبح ويسير فيه الشاعر في شوارع لندن وقت غارة جوية (ولنذكر أن إليوت كان يعمل إبان الحرب غفيرا في التفارقات الجوية بلندن). ويقابل فجأة «معلم بيتا» ويتنهي المشهد باختفاء هذا المعلم وعند نفخ البوق، أي عند إعلان الصفارات انتهاء الخطر. («الحمامة» صورة لطائرات العدو، و «السان المرتعش»

الأبيات ١٦٩-١٨٤. وليس من الصعب ملاحظة العلاقة بين تلك الفترة الدامية المظلمة في تاريخ انكلترا والفترة التي كانت تجتازها أثناء كتابة إليوت لقصيدته. وهكذا فإن زيارته لقلل غدنغ في منتصف الحرب، تصبح رمزا لاعتقاده بالتراث والتاريخ، وأيضا لاعتقاده بأن التراث والتاريخ، كيهما يكون لهما معنى صحيح، يجب أن يشتركا في نمط لازماني.

وفي الأبيات اللاحقة (٢٠-٢٩) عودة لموضوع الحركة والسفر، لكنها هنا غير ما كانت في القصائد السابقة حيث كانا دورانا في حلقة أو تقدما إلى ما لا نهاية بدون هدف: فهنا لها هدف - لا بمعنى أنها يصلان غاية، بل بمعنى أنها يحققان بعدا لازمانيا في الزمان (٣٠-٣٩). فقلل غدنغ هي النقطة التي يرى الشاعر أنه يستطيع فيها أن يلتق اللحظة الأبدية - وهي أقرب من الأماكن الأعرض التي يشير إليها، «في خلق البحر،/ أو فوق بحيرة قائمة، بصمراء أو مدينة»، والتي يلتق فيها جنود البحرية والطيران والجيش وآخر العالم. وكان الشاعر، في الصلاة في كنيسة لقلل غدنغ، (والصلاة تعني الاحساس بالعلاقة الحية بأولئك القوم الذين تتألم في لقلل غدنغ، لأن «حديث السموات ناري اللسان أكثر من لغة الأحياء»)، اغتبر لحظة رؤيا لازمانية شبيهة بالحلقة في جنينة الورد - لكن هذه ليست مجرد تكرار للأول، بل هي أيضا تحقيق لها، واعتبار الجنينة «قد غيروه التحقق»، لأنه قد أصبح الآن جزءا من نظام تاريخي وديني يرمز إليه لقلل غدنغ؛ وبدلا من أن يكون لحظة بلا قبل ولا بعد في حقيقة بعيدة، يصل الشاعر هنا بين لحظة اللانزمان وتراث تاريخي، وعن طريق تلك اللحظة يكتسب التراث معنى له: «هنا، تقاطع لحظة اللانزمان/ هو انكلترا وفي لا مكان. قط وعلى الدوام». وليس هدف الشاعر من هذا التشديد على بلده كمنطقة التقاطع، بل هو يقول إن هذه النقطة ليست انكلترا وحدها، بل هي الأبدية النبر القائمة على مكان، والتي فيها كل الزمان يصبح لا زمانا.

درباعيات اربعه : عرض وتحليل

هو الذي يصب حمها، و «الأوراق المعدنية» هي الشظايا). وهذه المقابلة بين الحى والميت هي ضرب آخر من «تقاطع الزمان واللازمان». وقد كتب التفاد كثيرا عن هوية هذا «الملم الميت»: «أول من يأتي بيالم هو داتته، الذي تيمده «الرباعيات» للخطر في مواضع كثيرة والذي هو الشاعر المحبب إلى إليوت والمفضل عنده والذي تحاكيه قالباً وروحياً الأبيات الثلاثية في هذا القسم بالذات (وقد ذكر إليوت نفسه أنه صمم هذا المشهد ليقترب قدر ما يستطيع من مشاهد داتته في «الجحيم» و «المظهر»؟ كما يأتى بأبال بيتس (الذي يقال إن إليوت صرح مرة بأنه قصده هو هذا «الشبح»): «غير أن «الملم» «شبح مركب» و «واحد وأكثر من واحد في الوقت ذاته»: فهو يضم جميع الشعراء الأموات الذين أصبحوا جزءاً من شاعرنا ذاته، وقد ذكر التفاد عدداً من الشعراء الذين «يتركب» منهم «الشبح»، والذين يشير إليهم الشاعر باقتباسه منهم في هذا المشهد من قريب أو بعيد: مثل فرجيل وبلتون وسويغت وملاريسه وشكسبير وكبلنغ وتورنير وفورد وجونسون. ففي هذا المشهد تقدم ولاء لعدد كبير من شعراء المصور السابقة: فالقصيدة الحالية معنية بربط اختيار الشاعر الفردي الخاص بتراث تاريخي، فكان من المناسب أن يكون التعبير عن هذا الاعتبار مرتبطاً بتراث أدبي. وكما ذكر الشاعر في المقطع الأول أن الأموات يستطيعون أن يعلموا بعد مماتهم، يعلم هذا «الملم الميت» شاعرنا، ويقول له إنه ليس في نيته أن يحدثه عن «أفكاره ونظرياته» في الشعر، فذلك مسألة بدايات ونهايات مستديمة (١١٦ و ١١٧). لكن بما أن مهمة الشاعر أن يعلم كيف يستعمل الألفاظ ليفسر للناس الحياة فيكشف الملم له حقيقة الشيوخوة، ويفعل ذلك بأبيات طويلة هامة (١٢٩ - ١٤٥)، يتعرض فيها لما تتضمنه الشيوخوة من تداع في الجسد، ومرارة في النفس، وعذاب الضمير والذاكرة - لكنه ينجها مباشرة والانتقال لبعد جديد (١٤٤ - ١٤٦).

ويعد المقطع الثالث لقتشيد على فكرة «التعمد»، ويحتوي على ما قد يكون أوضح تعبير عن هدف إليوت في كتابته «الرباعيات الأربع»: «هذه فائدة الذاكرة: / كي تحرر - لا تنقيس للحب بل تعمده/ للحب إلى أبعد من الشهوة، وهكذا تحرر/ من المستقبل كما من الماضي». أي أن ذكريات الشاعر من ماضيه حياته كما تجلت في لحظة النبوة في الجنينة وفي التأملات اللاحقة، كان من تأثيرها أنها حررت من «سلاسل الماضي والمستقبل» عن طريق «تعمد/ الحب إلى أبعد من الشهوة». ففي رؤيا الحقيقة اكتسبت ذكريات النبوة والحب الأرضي (التي انعمت في قصائده إليوت الأول) معنى أبعد من معناها الأصلي، وتبين أن لها مقصداً سياسياً. هذا «التعمد للحب» يكسب المزمع أيضاً تحرراً من الزمان، و «هكذا فحب الوطن/ يبدأ كتملئ بميدان نشاطنا نحن/ ثم يلقي ذلك النشاط قليل الأهمية/ ولو أننا لا نكون قط غير مبالين به». «فالتعلق بميدان نشاطنا نحن» يمتد إلى حب الوطن ثم إلى ما هو أبعد منه. و «قد يكون التاريخ رقاء» إذا لم يتعال البعد الزمني إلى بعد لا زمني، لكنه «قد يكون حرية». وعلى النواحي الزمانية في الذاكرة والتاريخ أن تفصل - وتشير «الوجود والأمكنة» (١٦٤) إلى الوجود التي كان الحب الأرضي موجهاً نحوها وإلى الأوطان التي كانت موضوع التعلق - لتجسد «وتتخذ شكلاً جديداً، في نمط آخر» هو غاية عملية التحرر من الماضي والمستقبل، و «النمط» الذي تتخذ شكلها الجديد فيه نمط أبدي خارج عن الزمان، «فالتاريخ»، كما يقول الشاعر في المقطع الأخير، «نمط/ من لحظات اللانهاية». هذا «التجلى» في التاريخ والحياة، أو اتخاذها شكلاً جديداً، في النمط الأبدي، لا بد أيضاً أن يتضمن حلاً للمتناقضين الخير والشر: «الخطيئة محتومة، لكن/ كل الأشياء ستزول للغير» - وهذا اقتباس من «رؤيا» جوليانا النوريشية، المتصوفة الانكليزية التي عاشت في أواخر القرن الرابع عشر، وكانت قد تساءلت كيف يمكن

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

أما في أن يبقى على حبه لما إلى الأبد، لكن كانت النتيجة أنه حال ارتدائه له شعر بأن نيرانا داغية تلتهمه وتودي به: فالقصيص أبق على حب هرقل لزوجته - لكن عن طريق تمزيقه وقته، وبني كونه حطب احترق عليها، فصار قيص الدم قيص لب، وعاد هرقل للأوليب (من ابتدع المذاب إذا؟ الحب). وتنتهي القصيدة بالتشديد على أن أمام حياتنا اختيار: بين نار التلهر ونار الدينونة.

أما المقطع الخامس فليس غائمة «لنل غنغ» فحسب بل هو غائمة «الرباعيات الأربع» كلها، والقسم الأكبر من أبياته تشير إلى أبيات سابقة في هذه القصيدة أو تلك. فهو يجمع بين كافة الرموز الرئيسية في القصائد الأربع ويعود لنقاط الكبرى فيها - لشعر والزمان والتاريخ وافتداء الزمان والانسان والحب الذي كان ممكنا أن يكون والذي هو على التوام. ويبدأ بالعودة إلى الفكرة الرئيسية في «إيست كوكرك» (٢١٤ و ٢١٥)، ويربط بينها وبين مشاكل فن الشعر التي أثارها في القصائد السابقة؛ ويتحدث عن العبارات والجمل التي تتحرك «في الزمان» ويشكل كل منها «نهاية وبداية» وتكون ما نمطاً كنمط الزمان الذي كل لحظة فيه موت وولادة جديدة وبموجعها السكينة؛ في هذه السكينة تلتقي كل نهاية بكل بداية، لذا «فكل قصيدة كلمة أعيرة» كالتي تقال في رثاء الأموات. ثم يربط الفكرة ذاتها بموضوع الموت والحياة من جديد، ويخلص منها إلى فكرة اللحظة الخارجية عن الزمان، لحظة الجنية ولحظة الكنيسة - وهكذا تكتمل دورة «الرباعيات» ويرجع الشاعر إلى حيث ابتدأ («النهاية حيث يكون انغلاقاً»): لكن مع وجود فارق، هو ما اكتسبه من إدراك في هذه الأثناء؛ هذا الإدراك يتجلى في الأبيات ٢٣٢ - ٢٣٧، حيث يذكر أن لحظة النشوة الصوفية («الوردة») التي تقع في الحياة الزمنية ولحظة الموت («الطقسوس») «دوامها سواء»، أي أنها فيها وراء الدوام بالمتى الزماني وفي كيان الأبدية اللازمانية؛ ويذكر أيضاً أنه بما أن

التوفيق بين وجود الخلقية وفكرة الله الصالح البار، فجماعاً هذا الجواب. ويقتبسه الشاعر هنا ليدلل على أنه في النظام الإلهي للحياة هناك مكان حتى لما يتراعى لنا شراً.

ثم يعود الشاعر لذكرى المحتوى الديني والسياسي لنل غنغ التي يزورها، ويذكر الأحزاب المتعاركة ويلصق لبعض الذين اشتركوا فيها بالسيف أو القلم من الملكيين (١٧٥ و ١٧٦) أو أتباع كرومويل (١٧٩)، ليخلص من ذلك إلى أن كلا الطرفين يرغبان الآن «شرية الصمت»، أي التجرد، ويضمهما معا «حزب واحد» هو الذي يقاتل ليحافظ على القيم الروحية. أما «الرمز» الذي أخذناه عن «الملوكيين» فهو لنل غنغ ذاتها، بما رمز إليه من القدوة الروحية. وينتهي المقطع بأعادة الاقتباس من جوليان، وبإضافة اقتباس آخر منها هي أيضاً (١٩٨ و ١٩٩).

والقصيدة التي يتكون منها المقطع الرابع قصيدة شديدة التركيز والكثافة متعددة الرمزية؛ فالهامة هي الطائفة وهي الروح القدس عند معمودية المسيح، والقان هو نفثات الطائفة وهو الذي حل على التلاميذ يوم المنصرة. فالقصيدة تشير، على صعيد واحد، إلى فترة الحرب التي كانت تضرب فيها لندن بالقتال صباح مساء والتي فازت فيها النيران المدمرة. ويقول الشاعر إن هذا التدمير ليس تدميراً كله، بل يعطينا اختيار بين الأمل واليأس، بين المظهر والجسيم، وإن الأمل الوحيد بالتححرر من اليأس إنما هو في اعتبار هذه الضربات انتقاداً من قبل الله، وإن نيران التدمير ستقلب نيرانا تلهو (٢٠٤ - ٢٠٦). ويشير من جديد مسألة الشر، ويصل إلى الجواب ذاته الذي وصل إليه في المقطع السابق: «من ابتدع المذاب إذا؟ الحب»، وهو يشير هنا من جديد إلى المتصوفة جوليانا النوريشية وبعض ما ناجاها به الصوت الخفي. وفي الأبيات التالية تلميح إلى الأسطورة الإغريقية عن القصيص الذي أعطته هرقل زوجته، وقد بلته بدم نيسوس،

«رباعيات اربع» : عرض وتحليل

هذه النهاية، التي تشابه نهاية «الفردوس» في دانت، يختم إليوت قصيدته و «رباعياته» - بل إنه يختم بها أكثر من هذا: فلما كانت بعض صوره هنا تعود إلى قصائده الأول، ولما كان إليوت بعد «الرباعيات» لم يكتب شعرا، فانه يختم بها نتاجه الشعري بأكمله.

ومشكلة الزمان التي تعالجها هذه القصائد وتشكل هي والأبديّة الموضوع الأبرز فيها، موضوع هام في سائر ضروب الفكر والأدب في هذا القرن، في العلوم والفلسفة وعلم النفس والقصّة والشعر؛ عالجها فيها كثيرون في طليعتهم آينشتاين وبرغسون وبروست وتوماس مان وفيرجينيا وولف وإليوت. لكن نظريات العلم الحديث في موضوع الزمان لم تكن هي التي اعتمد عليها إليوت في «رباعياته»، رغم درسه لها (تتلخص على برغسون في السوربون في ١٩١١، وأهم بأينشتاين)، بل كل ما فطنته أنها جعلته يصوّب اهتمامه نحو النظريات الفلسفية في الموضوع في تراث الشرق والغرب، خاصة التراث الفيلسفي والصوفي معا، الذي يشدد على فكرة الأبديّة، وهي الفكرة التي يسهلها العلماء والفلاسفة الحديثون لكن يجعلها إليوت محورا في «رباعياته».

لكن إليوت لم ينتظر حتى «الرباعيات» قبل أن يكتب بموضوع الزمان، بل تمرّص له، مطولا أو باختصار مباشرة أو تلميحا، في بعض مقالاته وفي معظم قصائده - منذ أولاهما، وكان قد كتبها عند ما كان في السادسة عشرة من عمره وتطور حول موضوع الزمان، مرورا بمعظم قصائده الرئيسية وسرعياته، حتى «الرباعيات» التي صار اختبار الزمان فيها أشد عمقا ونضجا ووضوحا.

وتعكّل «الرباعيات» في نظر جل نقاد إليوت قفة شعرة، ويكادون يصمون على أنها أروع مأثرة شعرية في الربع قرن المنصرم. وقد صرح إليوت منذ زمن غير طويل بأنه يعتقد أنها خير ما كتب، وأنها تتدرج جودة من رباعية لرباعية فتصل سبتها في «لثل غدنغ».

معنى التاريخ نطع الملاحظات اللازمانيّة فإن غياب أو انعدام التاريخ أو الذكريات الشخصية لا يفتدي الشعب أو الفرد من الزمان: فافتداء الزمان ليس في إنكاره أو القضاء عليه، بل في تجليته في نطع أبدي لا زمني؛ - هذه التجليّة يجب أن تتم في الزمان. وهكذا، بينما بدت لحظة الجنينة كأنها بدون ماضٍ ومستقبل، فان لحظة كنيّسة لثل غدنغ مرتبطة بالزمان والتاريخ و «التربة ذات الخطورة». لذا ينهي الشاعر تأملاته العلويّة في فكرة الزمان والتاريخ بقوله: «التاريخ هو الآن وانكلترا».

ويفصل القسم الأول عن الثاني بيت واحد (٢٣٨) يتلفظ به صوت في الكنيسة الصامتة؛ وهو اقتباس من كتاب «سحابة اللا معرفة» وهو مؤلف صوفي إنكليزي واضح مجهول الهوية، ويعتقد أن إليوت يقصد باقتباسه منه ومن جوليان التوريشية أن يوسع أفق التراث الرومي الذي ترمز اليه لثل غدنغ إلى ما قبل القرن السابع عشر، إلى الكتابات الصوفيّة الأولى في إنكلترا.

والقسم الثاني اختتام واستعادة لكل الرموز التي وردت ما قبله، وتتخذ الرموز هنا كافة المعاني التي رمزت إلى بعضها هنا وإلى بعضها الآخر هناك في القصائد المختلفة. وفي الأبيات الأولى (٢٣٩ - ٢٤٢) عودة إلى موضوع البداية والنهاية في «إيست كوكبر»، يلي ذلك ذكر البوابة التي تؤدي إلى حديقة الورد في «بيرنت نورتن»، ثم ذكر النهر والشلال من «درابي سلفجيز»، ثم تشير الأبيات التالية (٢٤٨ - ٢٥٢) «الرباعيتين» الأولى والثالثة. والأبيات الأخيرة تعود لصورتي النار والورد، وتتضمن صورة جديدة هي «عقدة النار المقبّبة» أو المتوتّجة، العقدة الشبيهة بالورد والمنسوجة من النار والتي تنظم فيها كل الأعداد. وتصور الأبيات الحقيقة الإلهية (التي كانت جميع الرموز في الأبيات السابقة تشير إليها، وترمز إلى الرؤيا الصوفيّة اللازمانيّة) كنار وكعب معا: فالهيب والزهرة، والروح والطبيعة، والكنيسة والجنينة، والألم والحب، تتحد معا وتصبح هي هي.

«رباعيات اربع»: عرض وتحليل

فهو فيها لا يجادل ولا يقنع ولا يعلم، بل يعرض ويستقصي. وهي دينية بالمعنى العام لا الضيق، ورغم مسيحية الشاعر فإن القارئ ذا الميول الصوفية منها اختلف ديتة يجد فيها ما يجده المسيحي. وقد لاحظ النقاد أن «الرباعية» الأولى ليس فيها أي عنصر مسيحي، وأن «الرباعيات» كلها، عدا الثانية ربما، مصبوعة بالصبغة المسيحية أقل بكثير من اصطلاح بعض قصائد إليوت ومسرحياته الأخرى بها. وهي شعر فلسفي بالمعنى ذاته: فهي لا تعرض نظرية فلسفية جديدة، بل تعرض نظرية - أو بالأحرى تمطاً - مستمدة من كتابات فلسفية عديدة ومن النظريات التي تحتوي عليها. وقصائده ليست تمثيلاً للاختيارات، بمعنى أن الشاعر عرف مسبقاً ما هي الاختيارات وكتب القصائد ليملأها ويعرضها، بل هي تقص للاختيارات، بمعنى أن ما قصد إليوت كشفه لم يتضح له إلا وهو يعمل على القصائد ذاتها: فعتقداته لم تكن نقطة انطلاق بل توصل إليها توصلًا. «رباعياته» أثر ديني، فلسفي، صوفي - لكنها أولاً وآخراً أثر شعري. وقد قال إليوت ذات مرة إنه لا يد لكل أديب عظيم من أن يكتب سيرته الذاتية الروحية: وفي هذه «الرباعيات الأربع» كتب إليوت نفسه سيرته الذاتية الروحية.

وهي شعر صعب، لا من حيث الشكل كما في القصائد الأولى وغموض الاشارات الأدبية والصور المختصرة المكثفة - بل من حيث أن غموضها غموض ما في الحياة من مفارقات رئيسية ومن أسرار، ومن حيث الأفكار والاختيارات التي تتعرض لها، ومن حيث أن المعاني فيها ليست واضحة لدى قراءة عابرة ولم يعبر عنها بصورة قريبة للفهم ولغة مألوفة كما في الشعر التراتي، فالمعاني فيها تتحمل أكثر من تفسير واحد (بل إن بعض النقاد يرون أنه يمكن أن تطبق عليها أنواع التفسير الأربعة التي اعتمدها دانتة في شعره) وتستلزم اندماجاً بين معنى ومعنى. وغموضها أيضاً ناتج لحد من كونها شعراً دينياً في عصر غير ديني.

فهو شعر ديني، لكن ليس بمعنى أنها قصائد «تبشيرية» أو «وعظية»، بل هي (كما قال إليوت نفسه عن قصائده دانتة ولوكريشس) لم تكتب كي تقنع القارئ. وتفرض عليه قبولاً فكرياً إنما لكي تنقل له عديلاً عاطفياً للأفكار، وما يعلمنا دانتة ولوكريشس إنما هو ما يشعر به المرء عند ما يعتنق هذه الاعتقادات. وقد صرح إليوت تصريحاً مماثلاً بشأن هدفه من كتابة «رباعيات أربع» فقال إنه كان ينشد عدائلاً لفظية للاختيارات الصغيرة التي عاناها وللمعارف التي استقناها من قراءاته.

من محتويات العدد القادم:

- دراسة تحليلية عن الكاتبة جورج إليوت لأمين العيوطي.
- «المصرع الأول» من رواية «العنقاء» للويس عوض.
- دراسة عن الحلّاج لعبد الحكيم حسان.
- مقال مصور عن الفنان جريهام ساذرلاند لنشيل واليس.

عبد الله البشير

الهانم

المنظر الاول

ساحة امام القصر الكبير بقرية عفيفي باشا، احدى قرى الوجه البحري بالقطر المصري. اهل القرية مجتمعون لاستقبال صاحبة الضياع الجديدة ليل هانم التي تزور القرية لأول مرة بعد وفاة الباشا وعودتها من اوروبا.

- لقد تأخرت الهانم وطال وقوفنا. كان المفروض أن تحضر منذ ساعة.
- لقد مللت الانتظار. هل تعتقد أنني أستطيع أن أذهب إلى الساقية القديمة وأنقل جاموستي إلى الظل؟ لا بد أن الشمس قد أهلكتها.
- يمكنك ذلك. ما دامت قد تأخرت فلا أظن أنها ستحضر قبل ساعتين أو قل ثلاثة . . . إن أولاد الأكابر يتأخرون دائماً.
- ونحن ننتظر دائماً.
- هل سنتظر طويلاً؟
- لقد انتظرنا ثلاثين يوماً منذ مات الباشا ولم تحضر الهانم.
- إن قلبها لا بد قد من حجر.
- أنت إذن لا تعرفها. إنها فتاة وديعة.

الهائم

- وهل أنت تعرفها؟ متى عرقها؟
- منذ عهد بعيد . . . كانت تأتي إلى المزرعة للترهة مع الباشا . . . وكانت تجري إلى فأحلمها بين ذراعي وأضعها فوق حماري وأسير بها بين الحقول . . . وكان هذا يدخل على قلبها السعادة.
- ولكنها كبرت الآن . . . وخرجت إلى العالم . . . وعاشت بين الفرنجة.
- لا بد أنها ازدادت جمالا على جمال.
- وهل كانت جميلة؟
- إن بنت الأكابر دائما جميلة.
- وإن لم تكن جميلة فالحا جمالها.
- لا بد أنها تعلمت كثيرا حيث كانت . . . ماذا قلت أين كانت؟
- في باريس.
- باريس؟ وما باريس هذه؟
- إذهب وسل فهمي فقد تعلم في الجامعة. لا بد أنه يعرف عن باريس الشيء الكثير.
- إنها مستقبل علينا بعهد جديد وفكر جديد وسعد جديد.
- أو ربما تكون كأبيها تسوقنا بالسياط.
- لا أحسب هذا . . . إن الدنيا قد تغيرت . . . إنها ستهدم القديم . . . ستشيد الجديد.
- وأخيرا وصلت الهائم. أنظر إلى عربتها الفاخرة.
- ليتني كانت لي عربية كعربتها الفاخرة.
- لا تخوف يا غلام. أنظر كيف تبتسم للشيوخ والخدم . . . إنها بنت أكابر . . . إنها أصيلة.
- أنظري إلى ثيابها . . . ليتني أملك ثوبا من ثيابها.
- أنت يا ابنة مبروك الأجر.
- ولكنها لا تلبس ثياب الحداد على أبيها!
- إن أولاد الأكابر لا يعرفون الحداد.
- إن قلبها قد من حجر.

الهائم

- إن أيامها ستكون أنسا وبهجة.
- إنها جميلة.
- إنها فاتنة.
- إن لها سحرا يفوق كل وصف.
- أنظر . . . فتيات القرية يتقدمن منها.
- لقد طلبت أن يقابلنها لتتعرف عليهن.
- ولماذا تتعرف عليهن؟
- لأنها بنت أكابر . . . لأنها ستبدأ عهدا جديدا.
- إنني أشعر برهبة يا وصيفة. كيف أحبي الهائم؟
- سلمى عليها.
- هل أقبل يديها؟
- إياك أن تفعل ذلك.
- هل ستقبلين أنت يديها؟
- قطع الله يديها . . . من تكون حتى أقبل يديها؟
- إنها الهائم . . .
- أنا لا يهمني الهائم، ولا جدود الهائم.
- لقد حان وقت الصلاة يا جدع . . . اسرع إلى الجامع يا جدع . . . اعمل لآخرتك
- يا جدع . . . إياك والغرور يا جدع . . . متاع الدنيا زوال يا جدع . . . وما عند ربك خير وأبقى يا جدع . . .

المنظر الثاني

- قاعة في القصر انائها قديم ولكنه يتسم بالضخامة وتعلوه مظاهر الأبهة. الهائم تدخل مهرولة وقد علا وجهها الاضطراب كان أحدا كان يطاردها. ترمي عل إحدى الارائك وهي تلهث. مسعود العبد الهرم يدخل وراها.
- الهائم - اغلق الباب يا مسعود.
 - مسعود - سيدتي . . . ألم أقل لك؟
 - الهائم - ما كنت أحسب أنني سأجد نفسي في مثل هذا الموقف الرهيب.

الهائم

مسعود - كم أود أن تأخذني دائما بنصحي. لأنهم ملاعين. لا أحد غيري يعرفهم فقد قضيت العمر كله أسوسهم.

الهائم - أردت بزيارتي لأكوأخهم أن أتعرف على أحوالهم وأن أسد هذه الهوة التي تقف بيننا وبينهم.

مسعود - وكانت النتيجة أنك فقدت هيبتك.

الهائم - إن عواءهم ما زال ينفذ إلى أذني وكأنهم ذئاب جائعة تنهش جسدي. «لقد عجزت عن دفع الايجار! الفيضان أغرق حقلي! أقرضني قليلا من المال أعيد فتح دكاني!... قولي لمسعود يترك لي بقرتي وحماري!... لن أفرط في فدائي!...»

(ملتفتة إلى مسعود) لماذا تريد شراء هذا القدان؟ أما يكفيننا ما عندنا؟

مسعود - إنه يسد طريق الماء علينا. . .

الهائم - (صارخة) اترك للرجل فدائه! ماذا كان يقول؟ إنه مصدر قوته وقوت عياله. . . (تهدأ قليلا) ثم هذا الفتى، من يكون؟

مسعود - من تعين يا سيدتي؟

الهائم - ذلك الذي يرتدي الملابس الافرنجية الذي كان واقفا إلى جوار المرأة المريضة في أول كوخ دخلناه.

مسعود - إنه فهمي ابن الحاج مصطفى الديروطي. . . لقد تعلم في الجامعة وحصل على أرق الشهادات. . .

الهائم - لقد سمعته يصرخ هو الآخر: «قولي لمسعود أن يكف عن ضربنا بالسياط والعصي! لماذا تضربهم بالسياط والعصي؟

مسعود - لأنهم لا يفهمون لغة غير هذه.

الهائم - يبدو أنه فتي ذكي.

مسعود - من؟ إنه ولد لعين يا سيدتي. . . لم يؤثر فيه التعليم إطلاقا. لقد ملأه غرورا وحقدا وتمردا على كل شيء.

الهائم - إنني أريد أن أقابل فهمي هذا.

مسعود - (مأخوذا) من؟

الهانم

الهانم — هذا المغرور الحاقد المتمرد.

مسعود — أنت يا سيدتي؟

الهانم — نعم.

مسعود — متى يا سيدتي؟

الهانم — الآن!

مسعود — الآن يا سيدتي؟

الهانم — أجل. احضره هنا.

مسعود — أحضره هنا؟ في القصر يا سيدتي؟

الهانم — نعم. وفي هذه القاعة بالذات.

مسعود — هذه القاعة يا سيدتي؟ هذا أمر عجيب!

الهانم — وما العجيب في هذا؟

مسعود — إنه لم يحدث في تاريخ هذا القصر العريق أن وطأت أقدام أجير حقير.

الهانم — ولكنها ستطأها اليوم يا مسعود . . . اذهب الآن. أدعه.

مسعود — هذه نهاية الدنيا يا سيدتي . . . رحم الله عفيفي باشا ورحم الله أيامه.

صوت الشيخ سيد — متاع الدنيا زوال يا جدع . . . وما عند ربك خير وابقى يا جدع.

المنظر الثالث

نفس القاعة بعد المنظر السابق بأسابيع. الهانم ومسعود.

مسعود — يا سيدتي، لماذا تضيعين وقتك فيها لا يفيد؟ ما قيمة هذه «التقاليع» التي أتيت

بها من بلاد الفرنجة . . . ناد ثقافي للنساء العاملات. ماذا تفهم هؤلاء النساء

عن النادي؟

الهانم — كنت أحسب أنني سأشغل فراغهن بما يفيد.

مسعود — فراغ من يا سيدتي؟

الهانم — تلك النسوة البائسات.

(يسمع صوت مخمور يغني مقاطع مختلطة من أغان مختلفة وصوت فتاة تضحك

في شيء من الخلاعة).

الهائم

- الهائم - (تهب واقفة) ما هذا؟
مسعود - انه البك و . . . (مذهولا) وخضرة الخادم!
الهائم - خضرة! لا بد أنه أسكرها!
(يدخل سامي بك ماسكا بزجاجة ويسكي في يد وبخضرة في اليد الأخرى وهما يترنحان).
سامي - (مغنيا) «يا جارة الوادي طربت . . .» (يتوقف فجأة) مساء الخير . . . قلت
مساء الخير . . .
الهائم - ماذا فعلت بها؟
سامي - (مشيرا إلى الزجاجة) هذه . . . لا شيء أكثر مما يفعله كل الناس . . .
أرشفها رشفًا هكذا (يشرب).
الهائم - (صارخة وهي تطوح بالزجاجة من يده) أعني هذه الفتاة!
سامي - ما الذي يغضبك؟ كنت أنسى بها . . . علمتها كيف ترقص . . .
هكذا . . . انظري (يحاصر خضرة ويخطو بها خطوتين أو ثلاثة).
الهائم - (صارخة) كفى!
خضرة - (سكري) أي عيب في هذا؟ ألم تتعلمي الرقص في باريس؟
سامي - ثم لماذا تحرمين على غيرك ما تحلينه لنفسك؟ لقد دعوتني لمشاهدة حفل افتتاح ناديك الجديد . . . أيتها الحمقاء هل تفهم هذه الحيوانات أندية جديدة؟ . . .
وخطبتك الطويلة . . . صدقيني لم أطلق الاستماع إليها ولم أطلق رؤية الوجوه
الكالحة وهي جالسة كالحشب المسندة تحاول أن تفهم ما تقولين . . . تسلت
وعدت إلى القصر لأسلي نفسي . . . وجدت في هذه الفتاة خير رفيق . . .
علمتها الرقص في دقائق . . . إنها مذهشة . . .
الهائم - ألم أطلب إليك أن تباعد عن فتيات القرية؟
سامي - غيرى! هيه . . . أعترفي لي يا حامية عذارى القرية . . . يا من حبست
نفسك في هذه المزرعة وصممت على أن تجعلي منها قصر المستقبل . . . جنة
الله على الأرض.
الهائم - كفى ثرثرة!

الهائم

خضرة - (سكرى) هل تقولين ثرثرة؟ يا سيدتي لا تكوني مترمته. (ملتفة إلى سامي)
هيا يا شيري... علمني الرقصة الثانية...

سامي - طبعاً... طبعاً... تعالي يا غزالي... إنها رقصة حاملة... حنونة...
القالس... (يلقي بذراعه حول خصر خضرة).

الهائم - (تخلصها منه) خضرة... ماذا دهاك؟

خضرة - ألا تعلمين ماذا دهانني... لقد دهانني ما دهاكم... لبست ثيابكم
وعشت بينكم... فلماذا تحرمين علي أن أأهو لوكم؟

الهائم - كوني عاقلة وعودي إلى غرفتك... لو عرف أبوك ما تفعلين لقضى عليك
في التو.

خضرة - أبي! ها... ها... ها... هل أنت ساذجة إلى هذا الحد
ياسيدتي؟ أو تحسبن أبي يمرؤ على أن يمس وصيفة الهائم. انه يلقبني الآن
بالسيدة وأحياناً يدعوني الهائم... إنه لن يمسي... إنه سيخاف
ذلك... لماذا؟ لأنه يخشى سوطك.

الهائم - سوطي؟

خضرة - سوطك الذي لسعت به قاسم المسكين... أنت قاسية يا سيدتي...
أندري يا شيري لماذا ضربت هذه المرأة القاسية قاسم؟... لأنه سرق
عشرة ليمونات... ليصنع لنفسه كوباً من «الشربات»... مسكين
قاسم، كان يحب الشربات... وتسمي نفسها بنت أكابر...

سامي - (مغموراً) مسكين قاسم... ولكن أين ذهب؟

خضرة - هجر المزرعة... لم يعد له عيش بها... ذهب ولن يعود... (تبكي).
سامي - لا تذرني الدمع يا حبيبي.

خضرة - إنني أذرف الدمع على حبيبي.

سامي - هذا الفلاح اللص... كنت أحسب أنني وحدي حبيبك.

خضرة - أنت؟ وهل أستطيع أن أصل إليك... أنت يا خطيب الهائم؟

سامي - إن الهائم ترفضني.

خضرة - ترفضك أنت يا صاحب الثراء العريض والجاه الطويل والمركز الرفيع؟

الهائم

سامي - إنها تريد أن تحيا هنا في المزرعة . . .

خضرة - لننشئ نوادي ثقافية للنساء العاملات؟

سامي - ومنتزها للأطفال . . .

خضرة - إنها تخرف هذه الهائم.

سامي - إنها تريد أن تصلح الريف . . .

خضرة - بالمنتزهات والنوادي الثقافية؟

الهائم - أظن أن هذا يكفي . . . اخرجنا من هنا.

سامي - فلنخرج يا عزيزتي ونكتفي شرها.

خضرة - بل هي التي تخرج . . . أنا لا يهمني شرها.

الهائم - قلت لك أخرجني . . . ألا تسمعين؟ . . . (تصفعها على وجهها).

خضرة - أهذا كل ما تستطيعين عمله؟ . . . أود أن أرفع يدي لأصفعك الصاع صاعين

ولكنني لا أستطيع . . . (تبكي) إني أعرف لماذا؟ إني سليلة أجيال أخذت

على أن تصفع وأن تستكين . . . لن أصفعك يا سيدتي ولكنني أحب أن أقول

إني أكرهك . . . أكرهك . . . فحياتك كلها نفاق وأباطيل . . . (تخرج

وهي تبكي مترنحة مخمورة).

سامي - إلى أين يا حبيبي.

الهائم - سامي . . . دع الفتاة وشأنها.

سامي - لن أتركها تفلت من يدي . . . إنها صيد سمين.

الهائم - قف مكانك . . . (تتقدم إليه) لقد تركت لكم عالمكم فلماذا لا تتركون لي

عالمي؟

سامي - عالمك؟ . . . أهذا عالمك؟ أيتها المسكينة . . . خذي نصيحة صديق

مخمور . . . أتركي هؤلاء الناس وشأنهم . . . عودي إلى القاهرة . . . عيشي

كما يعيش أهلك . . . أتركي مسعود يدير المزرعة كما كان يديرها لأبيك . . . أي

إصلاح هذا الذي تنشدين؟ ماذا ستفعلين في هذه الأجسام الكالحة والبطون الجائعة

والرؤوس الفارغة والعيون التي يصيبها الرمذ والثياب التي تعشش فيها الحشرات

والجراثيم . . . ناد ثقافي ومنتزه للأطفال . . . يا لك من بلهاء . . . ثم تلهين

الهائم

ظهورهم بالسياسة !!! اسمعي نصيحة ابن عم لك مجنون . . .
(يدخل فهمي)

فهمي - ما الذي يقلق بالك يا سيدتي؟

الهائم - (ترتمي على صدره) فهمي قل لي . . . لماذا يكرهني كل الناس؟

صوت الشيخ سيد - (من الخارج) الخمر معصية يا جدع . . . شاربها مآله جهنم
يا جدع ! وبئس المصير يا جدع . . .

سامي - (تأخذه الرهبة فيتقدم وهو يترنح نحو النافذة) يالله . . .

الهائم - ماذا أنت فاعل؟

سامي - أغلق النافذة . . . إن صوته كنعيق البوم . . .

المنظر الرابع

غرفة المكتب بالقصر. ليل وفهمي يدرسان بعض التصميمات. موسيقى حاملة.

الهائم - إذن فهذا هو التصميم الأخير؟

فهمي - نعم.

الهائم - إنه مشروع رائع . . . سيجعل من مزرعة أبي عفيفي جنة وارقة الظلال
ستفوق مزارع الملك وأسرته . . . وستكون ليلي عفيفي أول سيدة من بنات
النوات تحضر الريف وترتفع بمستواه.

فهمي - وسيكون فهمي مصطفى أول مهندس زراعي مصري يحقق هذه المشروعات.

الهائم - إنه عمل رائع كبير . . .

فهمي - إنه فتح كبير . . .

الهائم - كنت أحلم بهذا وأنا أعيش في باريس . . . أدرس في السوربون أو أنتقل
في ملاهيها الكثيرة ومتنزهاتها البديعة . . . كنت أحلم باليوم الذي أعود فيه
إلى بلادي وأعيش فيه في مزارعي وأعمل شيئاً جاداً.

فهمي - وأنا، أنا أيضاً كنت أحلم وأنا قابع في كوخ أبي أو عند ما كنت أجلس
قرب الساقية أحرس له بهمه . . . وعند ما كبرت ودخلت الجامعة وامتلأت
رأسي بمشاريع الإصلاح الكثيرة . . .

الهائم

الهائم - عندما قابلتك أول مرة عرفت أنك رفيقي في الإصلاح.

فهمي - وعندما وقعت عيني عليك وجدت فيك ضالتي.

(تنتهي الموسيقى . . . تقوم ليلي لتبدل الاسطوانة)

الهائم - ماذا تريد أن تسمع الآن؟

فهمي - شيء لبتوفن.

الهائم - أنتذوق ببتوفن أيضا؟

فهمي - لقد كنت عضوا في جماعة الموسيقى بالكلية.

الهائم - إنك رائع.

فهمي - وانت أكثر روعة (يتقدم منها ويجذبها إليه).

الهائم - ما هذا؟

فهمي - لا شيء. ما يحدث بين كل قتي وفتاة تلتقي عقولهما وأرواحهما من نقطة واحدة.

الهائم - كيف تجرؤ؟

فهمي - بل إلى نداء عينيك.

(يضمها إليه ويوشك أن يقبلها)

(طريقة خفيفة على الباب)

الهائم - من؟

(مسعود يفتح الباب ويدخل)

فهمي - يتلصص علينا؟

مسعود - عفوا يا سيدتي، ولكنني حسبت أنك تريدني شيئا.

الهائم - لا شيء يا مسعود. (سكون) تستطيع أن تتصرف (بهم مسعود بالانصراف) لا.

بل انتظر . . . مسعود. أريد أن أقول لك شيئا. لقد لاحظت تكرار حالات

السرقه في حديقه البرتقال وفكرت في أن أعين حارسا لها أمينا يرهبه الناس.

ولا أعتقد أن هناك خيرا منك يا مسعود. من الغد يمكنك أن تترك خدمتي في

القصر لتحرس حديقه البرتقال . . .

مسعود - أنا يا سيدتي؟ في أخريات أيامي؟ أصبح حارسا على البرتقال؟ إنني عشت في

هذا القصر أكثر من أربعين عاما.

الهائم

الهائم - هذه أوامري يا مسعود . . . يمكنك الآن أن تنصرف.

(يخرج مسعود)

فهمني - هذا أعظم شيء فعلته يا حبيبتى الغالية.

(يتعانقان في وله ورغبة)

صوت الشيخ سيد - إياك وانتهاك الحرمات يا جدع . . . الله يراقبك يا جدع . . . وهو

لك بالمرصاد يا جدع . . .

فهمني - ليتك تخلصينا من هذا الصوت كما خلصتنا من مسعود.

المنظر الخامس

- تقول كنت في المستشفى؟ كيف حال بهيجة؟

- سيقطعون ذراعها . . . مسكينة والله. إن أمها تكاد تموت جزعا.

- إن هذه الماكنة مشومة.

- إن كل شيء تفعله مشوم.

- هذا الحريق الذي شب في النادي . . .

- ثم خضرة؟ هل عرف أحد مصير خضرة؟

- لقد ابتلعتها الأرض . . . يقول البعض إنها سافرت إلى القاهرة.

- إنها لا تجرؤ على الحياة هنا بعد العار الذي لحقها.

- ومسعود . . . من كان يصدق أن مسعود صاحب السطوة الكبيرة ينتهي هذه النهاية.

- كل جبار له نهاية . . . أنا لست آسف على مسعود.

- ولكن هذا يكشف طبيعتها الغادرة.

- صه! لا ترفع صوتك. من كان يصدق أن مسعود ينتهي به الحال فيصبح خفيرا

لحديقة البرتقال.

- يقولون إنها تعاقبه لأنه ضبطها مع فهمني في موقف . . .

- صه! فقد يسمعننا أحد.

الهائم

- أخاف إلى هذا الحد؟
— كفانا الله شره وشرها.
— أنا لا أصدق ما يقولونه عنها . . . لا أصدق أنها ستزل بنفسها فتصبح عشيقه لفهمي بن مصطفى الديروطي . . . إنها بنت أكابر. كل ما في الأمر أنها تستغله لخدمتها.
— أنت ساذج يا صديقي . . . إنها امرأة . . . سلمي أنا عن النساء.
— وماذا تعرف عن النساء؟

المنظر السادس

- ساقية مهجورة في طرف حديقة البرتقال. الوقت بالليل. الهائم وفهمي.
الهائم — قل لي، لماذا يتقلب كل خير أريد عمله ضدي؟ لماذا فشلت الماكينة؟ لماذا احترق النادي؟ لماذا قطعت ذراع الفتاة؟ لماذا تساقطت أزهار منتزه الأطفال؟ لماذا؟ . . .
فهمي — اجلسي يا حبيبتي . . . ليس هناك ما يدعو إلى كل هذا الضيق والقلق . . . هذه أمور تحدث دائماً.
الهائم — تحدث دائماً؟ ولكنها لا تتوالى بهذه الصورة. لقد أنفقت الألف . . . لا بد أن يدا خفية تعبث بمشروعائي.
فهمي — أي يد خفية؟
الهائم — هؤلاء الفلاحين . . . لا بد أنهم وراء كل ما يحدث . . . إنهم لا يدركون أن ما أفعله إنما هو لصالحهم.
فهمي — وماذا تفعلين لصالحهم؟
الهائم — ماذا أفعل لصالحهم؟ حتى أنت تقول هذا؟ النادي والمنتزه وماكينة القور . . . أليست هذه كلها لصالحهم؟
فهمي — هدئي من ثورتك يا حبيبتي . . . اجلسي . . . إننا ما زلنا في البداية والوقت أمامنا طويل. دعينا نتالك أنفسنا وننظم خططنا . . . اجلسي هنا

الهائم

(تجلس) انظري إلى القمر . . . إنه جميل . . . (يجلس إلى جوارها) منظر رائع يذكرني بأيام طفولتي حينما كنت أجلس أمام كوخنا وأرفع رأسي ساعات طويلة وأحلق في القمر . . . وكانت جدتي رحمها الله يضايقها ذلك. كانت تقول لي دائما: «لا تنظر دائما إلى أعلى، لأن من ينظر إلى أعلى يصيبه التعب.»

الهائم - ولماذا كنت تنظر إلى أعلى دائما؟

فهمني - أنطلع إليك وأتقرب ذلك اليوم الذي سأصعد فيه إليك.

الهائم - وهل كنت تعرفني؟

فهمني - لقد تذكرت . . . هل تذكرين عندما أنيتم وعشتم فترة هنا. لقد كنت صبية صغيرة . . . رأيتك مرة تنتزهين بين الحقول وفتنت بك . . . هل تعلمين ما فعلت؟

الهائم - وماذا فعلت؟

فهمني - كنت أتسلق الشجرة العتيقة التي تقرب من شرفتك وأختبئ فيها ساعات طويلة أراقبك في غرفتك. وأذكر أنك ذات مرة مرضت فلم أبارح مكاني طوال اليوم وطرفا من الليل .

الهائم - يا لك من فضولي.

فهمني - ولكنني دفعت الثمن غاليا.

الهائم - أنت ؟

فهمني - ألا تذكرين هذه الواقعة؟ إن القرية كلها تحدثت بها سنين طويلة.

الهائم - أية واقعة؟

فهمني - سقطتي من الشجرة وكسر ساقي. ألم يبلغك أن صبييا من أبناء الفلاحين سقط من الشجرة العتيقة وكسرت ساقه. لقد أمضيت شهورا في المستشفى وعوقب أبي لأنه سمح لابنه أن يتناول على الشجرة العتيقة . . . اتهمت بأني كنت أحاول التسلل إلى القصر وسرقة أشياء منه. ألم تسمعي بهذا الحادث؟

الهائم - إطلاقا . . .

فهمني - أكانوا يحبون عنك أخبارنا إلى هذا الحد؟

الهائم

الهائم - مسكين، كدت تدفع حياتك ثمنًا لشقاوتك.

فهيمى - بل ادفعها مهرًا لك.

الهائم - لي أنا؟ ماذا تعني؟

فهيمى - أعتقد أنني الآن لست بحاجة لأن أدفع حياتي أو أكسر ساقى . . . ليلى،

أظن أن كلانا يعرف صاحبه تمامًا ويدرك أنه خلق لصاحبه . . . وأنه قد

آن الأوان لأن نتوج هذه العلاقة برباط يدعمها إلى الأبد.

الهائم - (في دهشة) يدعمها إلى الأبد؟

فهيمى - أجل. ليلى، أريدك أن تتزوجيني.

الهائم - أتزوجك أنت، أنت يابن مصطفى الديروطي! ها! ها! ها!

صوت الشيخ سيد - اعرف قدرك يا جدع! اخش ربك يا جدع! واسع في الخير

يا جدع!

المنظر السابع

طرف من حديقة البرتقال قرب الساقية المهجورة. مسعود وحفيده عبد اللطيف.

مسعود - قل يا عبد اللطيف ماذا ترى؟

عبد اللطيف - إنها تضع يدها على ذراعه.

مسعود - وهو؟

عبد اللطيف - لا . . . إنها يتكلمان . . . انظر يا جدي . . . رباه، إنها تستدير

فجأة وتلوح بسوطها في الهواء وهي تضرب الأرض بقدمها . . . ثم . . . ها

هي ذي تلقي بالسوط على الأرض وتندفع نحوه . . . إنها تشبث بذراعيه.

مسعود - وهو؟ هو؟

عبد اللطيف - يدفعها عنه ويستدير . . . إنه يبتعد . . . تبتلعه شجيرات البرتقال . . .

مسعود - وهي؟

عبد اللطيف - تنبعه . . .

مسعود - إلى أين؟

عبد اللطيف - لا أدري . . . انني لا أرى شيئًا.

الهائم

مسعود - دعني أرفعك . . . اجلس على كتفي.

عبد اللطيف - وإذا وقعت؟

مسعود - لا تخش شيئا . . . انطق. هل تراها الآن؟

عبد اللطيف - لا أستطيع أن أرى شيئا. إن الدنيا أصبحت ظلاما . . . ويلاه!

مسعود - ماذا؟ لماذا تولول إذا كنت لا ترى شيئا؟

عبد اللطيف - إنه الظلام . . . الظلام يخيفني يا جدي.

مسعود - بل أنت ترى شيئا يا عبد اللطيف ولا تريد أن تتكلم . . .

عبد اللطيف - ويلاه!

مسعود - تكلم أيها اللعين.

عبد اللطيف - الظلام يخيفني يا جدي . . . دعنا نذهب من هنا.

مسعود - (في ثورة) لماذا تخشى أن تتكلم؟ لا تخرج يا بني . . . قل . . .

عبد اللطيف - ماذا أقول؟

مسعود - قل إنه يطويها في ذراعيه، هكذا . . . ويضمها إليه . . . ويلقي بها على

الأرض وهي مسالمة راضية ويلقي يجسمه فوقها ويشبعها تقبيلًا . . . قل

يا عبد اللطيف . . . انني أرى كل شيء بخيالي.

عبد اللطيف - جدي! جدي! دعني أذهب. إنني خائف.

مسعود - بل تكلم . . . صف لي ما ترى!

عبد اللطيف - (يتخلص منه) دعني أذهب . . .

مسعود - اخفض من صوتك حتى لا نسمعا.

عبد اللطيف - ولكن لماذا كل هذا العناء يا جدي؟

مسعود - لا شأن لك بهذا.

عبد اللطيف - لقد غاب القمر أو كاد وبدأ الظلام ينتشر.

مسعود - ولماذا تخشى الظلام؟

عبد اللطيف - إن العفاريث تنطلق من المقبرة!

مسعود - أية عفاريث؟

عبد اللطيف - عفريت أبي الحسن يا جدي . . . لقد خرج ليلة أمس يقذف خالتي

الهائم

أم السعد بالظوب وهو يتراقص أمامها حيناً كجحش صغير وحيناً ككباش
سمين وطورا ككلب أسود يخرج من فمه لهما . . .

مسعود - وهل تخشى العفاريت يا عبد اللطيف؟

عبد اللطيف - إن الرجال يخشون العفاريت.

مسعود - إلا أنت يا عبد اللطيف. أنت عفريت كبير!

(تسمع صرخة صادرة من الهائم ثم تنقطع فجأة)

عبد اللطيف - ألم أقل لك يا جدي؟

مسعود - وماذا قلت يا عبد اللطيف؟

عبد اللطيف - عفريت أبي الحسن، لقد انطلق من المقبرة.

مسعود - عد إلى الكوخ يا عبد اللطيف فإعدت بحاجة إليك . . . إنني أعني كل شيء
في وضوح . . . صرخة مكتومة، وفقايع كأمعاء ممغوسة، ثم حبات من تراب
تهدل . . . ما هذا السكون . . . إنه صمت القبور . . . هذه نهايتك
يامسعود.

صوت الشيخ السيد - كل من عليها فان يا جدع، ويبقى وجه ربك يا جدع. اعمل الخير
يا جدع . . . لا تنس الصلاة يا جدع . . .

المنظر الثامن

- تقول حملته عربية البوليس . . . من كان يصدق هذا . . . من كان يتصور أنه
مسعود؟

- ولماذا لا يكون مسعود؟

- ألم تطرده من القصر؟

- ألم يجدوا آثار أقدامه قرب الساقية؟

- ورواية عبد اللطيف؟

- هل تحسب الحكومة تصدق قصة العفاريت؟

- ولكنني لا أصدق أنه مسعود . . . مسكين والله يا عم مسعود.

النحت الأفريقي

لا أحسبنا نغالي إن قلنا إن اكتشاف العالم الغربي للفن الأفريقي في أوائل هذا القرن كان من قبيل الصدف. فقد كان من دأب البحارة والمستكشفين وموظفي الإدارة أن يعودوا إلى بلادهم ومعهم منحوتات من أفريقيا، كانت تعتبر أول الأمر نحتا بدائيا نحشنا لا يتحلّى بقيمة أو مغزى حقيقي، فيؤول بها الحال إلى المتاحف أو حوانيت العاديات حيث تباع لغرابتها وطرافتها وحسب. فنحتها لم تكن فيه زخرفة التصاميم العربية الدقيقة، ولا تؤبّ النحت الهندي الفلق، كما لم تكن فيه ما في التصوير الصيني من سكونية فلسفية أو ما في النحت الأغريقي أو التصوير الأوروبي المعروف آنئذ من واقعية مدروسة. غير أن روحا جديدة كانت قد بدت تبشيرها في العالم. فقد جعل طلاب الأنثروبولوجيا يحاولون فهم وتقدير وجهات النظر الاجتماعية لدى الأقوام التي كانت فلسفتها في الحياة تخالف فلسفتهم من أساسها، وأدركوا أنهم يستطيعون استيضاح الكثير من ذلك عن طريق دراسة هذه المنحوتات، التي بدا أن لها جميعا أسسا دينية. وفي الوقت نفسه بدأ الفنانون يسمون تقليد الطبيعة لما في تقليدها من بلادة، ولأنه ليس إلا عرضا لبراعة تفوقها الآن آلة التصوير بكثير، فجعلوا ينشدون غاية أفضل لمواهبهم. وفي نشوة مفاجئة أدركوا أن النحات الأفريقي قد حقق أمرين جوهريين غابا عن الفنان الأوروبي سنين طوالا: أولهما أن يعبر الفنان لا عن مظاهر الناس والأشياء

النحت الأفريقي

الخارجية، بل عما في دواخلها من معانٍ؛ وثانيها، وهو نتيجة تلقائية لتخليهم عن المحاولة المضنية لاستنساخ ما تراه العين، هو أن يشاركوا الصانع سر استمتاعه بخاماته في حد ذاتها - كأن يحتفظوا بما يوحيه الخشب من قوة وصلابة، أو أن يشكلوا كتلا من الجبس في توازن تام، أو أن يستطوا الفكرة بحيث تغدو نوعية المادة الأساسية جزءا من عملهم الفني. وإذا تبلورت هذه النظرة إلى الفن، وبرزت تماثيل النحاتين الأفريقيين إلى العيان، سرعان ما قيل عنها في العالم كله إنها تتحلّى بقيمة جمالية رفيعة، وأخذ أثرها يبدو جليا في إنتاج البعض من أعظم فناني هذا القرن، أمثال بيكاسو ومودلياني وغيرهما. ونحن حين نتحدث عن فن أفريقي التقليدي إنما نعني فن الأقوام القاطنة في غرب أفريقيا وأواسطها، يحدها من الغرب المحيط الأطلسي، ومن الشمال الصحراء الكبرى، ومن الشرق البحيرات العظمى، ومن الجنوب صحراء كلاهاري ونهر الزمبيزي. أما الأسباب في هذا التحديد الجغرافي فهي من الغموض والتعقيد بحيث لا يتسع المجال لبحثها هنا.

إذا أردنا أن نقرر ما إذا كانت بعض الأعمال الفنية ذات قيمة أصيلة أم لا، وجب علينا أن نتفحص عوامل جوهرية ثلاثة: الأول، الشخص والغرض اللذان صنع العمل من أجلهما؛ والثاني، المحيط الثقافي الذي ينتمي إليه الفنان وكذلك ميوله وأهواؤه الشخصية؛ والثالث والأخير، المادة التي استخدمت والتقنية التي اتبعت. ذلك لأن العمل الفني لا يمكن أن يكون تعبيراً غير مجسد عن الجمال وحده لا غير. فحتى الموسيقى، وهي أشد الفنون تجريداً، يغلب فيها الاقتران بهذا الأمر أو ذاك من أمور الدنيا. فلعلها قد لحنت للاحتفال بتتويج، أو ألّفها صاحبها وهو تحت وطأة حزن شديد على فقيد حميم. أما الفنون المرئية فهي أشد عرضة لأن تكون ضرباً من التعبير عن علاقة الفنان بالعالم الذي يعيش فيه. فإذا كان فناناً عظيمياً يتمتع بالرؤية ومهارة التقنية، كان إبداعه عملاً فنياً عظيماً. غير أن صفة الجمال هذه تبدو أنها شيء إضافي يتصل اتصالاً تلقائياً بالعمل المتقن الصنع.

وهكذا، إذا ما تناولنا النحت الأفريقي التقليدي، وجب علينا أن نتساءل عن الدوافع التي تكن وراء هذه الأجسام المنحوتة الغريبة، وهذه الأقنعة التي تتراوح بين الطبيعي وبين ما يكاد يكون تجريدياً، بين الأشكال البسيطة وبين التراكيب الضخمة المعقدة -

النتجت الأفريقي

هذه الأجسام والأقنعة التي تغلب على الفن في معظم أجزاء القارة الأفريقية. ما هي الفلسفة التي توجه أذهان الأقوام التي تطلب هذه الأشياء، وما هي الاعتبارات التقنية والمادية التي تسيطر على شكلها؟

إننا في حديثنا عن الفن الأفريقي التقليدي نتناول ثقافة هي في طريقها إلى الزوال السريع. فحتى المناطق التي لم يكن للإسلام أو المسيحية أثر في حياة سكانها، تنسرب الآن إليها المادية الأوروبية الغربية بسرعة عجيبة. وبقدر ما يتاح لي فهم الموضوع، أرى أن القوة الكبرى في تشكيل العالم الأفريقي القديم هذا كانت اعتقاد الناس بأن عالم الروح اللامرئي حقيقي وفعال كعالم الأحياء. وسواء قلنا إن الروح هي «قوة الحياة» التي يتمتع كل جسم حي بجزء يسير منها في أثناء حياته على الأرض، أو أنها مجموع أرواح فردية متفرقة تسكن الوحوش والبحيرات والأشجار، أو أنها أرواح فردية أخرى تنتمي إلى الأسلاف الخيبرين كما تنتمي إلى أعداء القبيلة — وهذه الآراء المتباينة كلها ما يسندها في كتب الأنثروبولوجيا — فإن النتيجة تكاد تكون واحدة. فعالم الأرواح يجب أن يستثار ويسترضى ويؤسر ويعقل، لكي يقدم للأحياء من القبيلة ما هو صالح لهم. وهذا، بإيجاز، هو الهدف من هذه الأجسام العديدة المحصر التي تمثل الأسلاف، ومن الأجسام «الفتيشية»، وأجسام الآلهة المنزلية. فالغرض منها هو أن تكون مرفأً أمان تلجأ إليه الأرواح، ومسكنًا يطيب لها الإقامة فيه.

ومن أجل هذا الهدف ينبغي علينا أن نحكم على كفاءة منحوتات الأسلاف بمقاييس تختلف كل الاختلاف عن المقاييس التي نهتدي بها في حكمنا على جمال الشكل الذي يستطيعه الإنسان. فمن حيث روح السلف، ربما كانت المراسم والشعائر القربانية الصحيحة التي أقيمت أثناء صنع التمثال هي التي تقرر أكثر من غيرها قيمته. أليس من الطبيعي إذن، والحالة هذه، أن يركز الحفّار همه في القيام بالطقوس الدينية إبان عمله بدلًا من تركيزه في مظهر التمثال النهائي، فينتج بذلك أشكالًا عادية لا تنحرف إلا أقل الانحراف عن الأشكال التي أدت مهمتها بنجاح لأجيال خلت؟ هذا ما يبدو لنا، لأن كل قبيلة في أرجاء القارة الأفريقية المترامية أنتجت نمطًا من الجسم المنحوت خاصًا بها، قليل الاختلاف عن المنحوتات المصنوعة في تلك المنطقة، ويكاد لا يبين فيه أي تطور عبر السنين. فالمنحوتات قد صنعت لغرض لا يمكن الحكم عليه

النحت الإفريقي

بمقاييس الجماليات. بيد أن متعة اتقان الصنع والذوق الشخصي أو القبلي على الأقل، وذلك الحب الغامض المتأصل للجمال، كان لا بد أن تتسرب كلها إلى المنحوتات، فانتجت ذلك التنوع العجيب في «منحوتات الأسلاف» التي أنتجتها القبائل المتباينة. والمادة التقليدية في معظم النحت الإفريقي هي الخشب، وذلك لتوفر أنواع كثيرة منه في السهول والأدغال الاستوائية. والقُدوم أداة النحات الرئيسية، وكان النحات يستعمل عادة قدومين أو ثلاثة من أحجام وأشكال متفاوتة. أما التفاصيل الدقيقة فيحفرها فيها بعد بسكين صغيرة، والصقل الأخير يتم أحيانا بفرك التمثال المنتهي بأوراق أشجار خشنة. والخشب، تقنياً، أفضل ما يكون عندما ينحت في كتل صلدة كبيرة بسيطة، لا في أشكال رقيقة مستدقة. ولعله من حسن حظ هذا الفن أن النحات التقليدي، إذ راح يعمل جالسا على الأرض أمام باب كوخه، وفوق رأسه نور الشمس القوي يبسط خطوط منحوتاته، كان يعنى بالشعائر الصحيحة أكثر مما يعنى بالتجارب الجمالية العارضة، وذلك لأن عمله نادرا ما يخرج على المبادئ الأساسية التي يبنى عليها النحت الجيد.

وصور تماثيل الأسلاف، وهي المنحوتات التي يبدو أنها صنعت لكي تجتذب الأرواح وتنال عونها، تكشف عن درجة كبيرة من النمطية والاتباعية حتى بين أكثرها قربا من الواقع. والنحت في كل قبيلة يحافظ على النمط المتبع فيها بحيث يسهل عادة تعيين هوية القطعة الواحدة، غير أن التنوع في الأنماط ما بين هذه القبائل هائل جدا. فالنمط الشائع لدى البمبرة، وهي من القبائل الزراعية الكبرى في السودان الغربي، نمط ثابت يتسم بذراعية القصيرتين، ويديه المسطحتين الضخمتين، وجسمه الاسطواني (الصورة رقم ١). ويمثله بعض الشيء أشكال الفرسان التي تنحتها إحدى قبائل ساحل العاج، ولكنها تختلف في بعض صفاتها وأهمها شكل الرأس الغريب الذي يبرز فيه الأنف والفم والذقن إلى الأمام أشبه شيء ببوز الحيوان (رقم ٢).

والمنحوتات الكبيرة التي تنحتها إحدى عشائر قبيلة إيديبو في نيجيريا قوية الوقع جدا في النفس (رقم ٣). أما الرأس الكثير الزينة فهو جزء من نمط متبع في قبيلة بنالولوا في الكونغو الأوسط. والمنحوتات نفسها قائمة اللون، شديدة الصقل، تكاد تكسوها كلها «الزخارف» التي قد تمثل التدوب (رقم ٤). ويبدو تمثالا قبيلة بالوبا من الكونغو لأول

النحت الأفريقي

وهلة أقرب إلى الواقعية. فجسم المرأة (رقم ٥) أملس في استداراته، ورغم كونه تقليديا وغير متناسب في أجزائه، فإن فيه بساطة جميلة. أما التمثال الآخر (رقم ٦) فإنه قطعة فنية أروع بكثير. فالرأس، كما نرى بوضوح من الجانب، حامي التقاطع بأنف وشفتين أرق مما نجد في منحوتات أقوام البانتو، وعظام الخد بارزة. والتعبير في الوجه كله جد حساس ورهيف. أما الجسم الراكع فيحمل قصعة على رأسه. وضخامة الرأس واليدين توازن الساقين الراكعتين توازنا تاما، ولو نحت هذا الجسم بالنسب الطبيعية لفقد الكثير من روعته. وهذه حالة يتضح فيها أن التوازن «الصحیح» في التناسب في العمل الفني كثيرا ما يختلف عما هو عليه في الواقع. أما المنحوتة التالية (رقم ٧)، فهي من نحت قبيلة باكونا في أفريقيا الاستوائية الفرنسية. وأمثال هذه المنحوتة تثبت عادة في أعلى السلة التي تحفظ فيها عظام زعيم القبيلة الراحل. والجسم هنا مسطح ومصنوع من الخشب، وهو مكنو بصفائح من النحاس الأصفر أو الأحمر مزينة بخطوط مزخرفة. ونأتي بعد ذلك إلى رأس كبش من خشب (رقم ٨) يستخدم، كمنحوتات الأسلاف، لتسخير قوى الأسلاف في موسم الحصاد. إن هذه المنحوتة الكبيرة الصلدة عمل فني رائع جدا.

فاذا ما انتقلنا إلى الأقنعة، التي هي فرع من الفن الأفريقي التقليدي أكثر متعة وأهمية، نجد أن شيئا من الجو المحيط بصنع منحوتات الأسلاف يحيط بها هي كذلك. فالأقنعة أيضا تستخدم في استدعاء القوى الروحية لنجدة أبناء القبيلة في محنتهم. غير أن العنصر الإنساني هنا أبرز وأطغى، لأن الأقنعة يلبسها الراقصون في طقوس الحلقات الكبرى. فالرجال، وكذلك النساء أحيانا، في أرجاء أفريقيا الوسطى والغربية كانوا يخضعون لتنظيم دقيق ينقسمون بموجبه إلى جماعات هي أقرب ما تكون إلى الجمعيات السرية. وقد كانت لها وظائف عديدة، فهي تجمع بين أبناء القبيلة السابقين منهم واللاحقين، وتحيي ذكرى الموتى في شعائر الجنائز والحداد، وتستنجد بهم في طقوس الخصب. ويبدو أن وظائف بعض الجمعيات الأخرى كانت جمالية واجتماعية صرفا، كأن نقيم مواكب وتمثيلات ورقصات تمجيدا لذكرى أسلاف مدينة ما أو مقاطعة ما. وكانت بعض الجمعيات نقابات للتجارة وبعضها منظمات سياسية.

وكان نفوذ الفرد ومركزه الاجتماعي يتوقفان على الدرجة التي بلغها في مجتمعه، في حين أن نفوذ الأرواح الراحلة كانت تمثله وتدعمه أقنعة الراقصين في الاحتفالات

النحت الأفريقي

والمراسيم الدينية. غير أن بعض الجمعيات الأكثر بدائية كانت تقوم بنشاطها سرا، فتتخذ شتى وسائل الارهاب لابعاد غير المتيمين عنها في أثناء ممارستها طقوسها.

والرقصات والشعائر، كما قلنا، كانت تقوم بها الجمعيات المختلفة لغايات عديدة متباينة. فغالبا ما كانت تقوم لضمان خصب القبيلة - من زرع وضرع وإنسان. وقد تقام لتقديم الشكر للأرواح، أو استرضائها، أو طرد الأرواح الشريرة، أو اكتساب القوة للخوض في غمار الحرب. ومهما كان السبب المباشر، فإن الفكرة الضمنية هي ذاتها دوما: فالأرواح، أسلاف القبيلة، يجب أن تستدعى لمناصرة الأحياء، عوناً لهم على تحقيق رغباتهم. فكانت الأقنعة تلبس، ولبس القناع المادي يكتسب على نحو ما القوة الروحية المطلوبة. وقد أدت الرغبة في إضفاء القوة على الشيء المادي، كما رأينا، إلى موقف من نحت الأقنعة هو الموقف نفسه الذي وجدناه في صنع منحوتات الأسلاف. غير أن عاملاً آخر يتطرق إلى الموضوع هنا. فالأقنعة تصنع لكي تلبس في الرقص، ومن ثم فهي تلعب دوراً في مهرجانات حياة الجماعة، ولذا يجب تصميمها للتأثير على أنفس المشاهدين لافزعهم وإرهابهم، وربما لاسرارهم وإمتاعهم، وربما - والطبيعة البشرية على ما هي عليه - لادهاشهم وانزعاجهم بألوانها أو تنميقها أو حجمها. وهكذا فإن الأقنعة، مهما تسيطر عليها العادات الشكلية في صنعها، تختلف وتباين، فتثير وتجتذب أو تفزع على نحو أعنف.

لقد استعرضنا حتى الآن الآثار الفنية التي تعنى بوظائف حياة الناس الدينية. غير أن للحياة ناحيتها العلمية في أفريقيا كما في غيرها. ولما كانت قد نشأت في بعض أجزاء القارة، وبخاصة في ساحل غينيا والكونغو الأوسط، ممالك كبيرة اتسعت في الأيام السالفة، فإننا نجد أيضاً، كما هو متوقع، فناً أرستقراطياً نامياً يصنع لتمجيد الأقوياء، وزخرفة قصورهم، وزينة أنفسهم، من أثاث وأوان وثياب ونحت نائى أو مجسم، يبرز ثراءهم وسلطانهم. وحتى بين عامة الشعب نجد أن الكثير من مقتنياتهم، كالكراسي والحصائر والجرار، تمتاز ببراعة فنية كبيرة وتدل على حس بالجمال بالغ النمو.

وفي أنواع الأقنعة من التباين ما يفوق التباين في نحت الأجسام، لأنها لا تقتصر على تعيين التباين القبلي بل تتعداه إلى التباين في الجمعيات السرية، نظراً لأن لكل جمعية قناعاً أو أقنعتاً. والصور الملحقة تدل على مدى الاختلاف بينها. فقناع إحدى جمعيات

النحت الأفريقي

قبيلة يوروبا، وهو أشبه بنحضة، فيه طبيعية ورهافة زائدة (رقم ٩). أما قبائل منطقة كالابار في نيجيريا فتنتح أقنعة خشبية تغطي بجلد الحيوان. ولبعضها (رقم ١٠) قرون لولبية هائلة، وتقاطيع واضحة محددة. أما أقنعة الكامرون فإنها تختلف في منظرها اختلافا كبيرا. فهذا القناع الغريب (رقم ١١)، يتخذيه المتفخخين الكبيرين، نموذج للأنماط الفكهة التي تصنع في هذا القطر، فهي تبدو كأنها صنعت من قبيل النكتة.

ويختلف عن هذا كله القناع البشع الذي يمثل رجلا شوهه المرض (رقم ١٢)، وهو ينتمي إلى إحدى جمعيات نيجيريا السرية. وبعض قبائل الكونغو تحت أقنعة تتمثل فيها ملامح الوجه بأشكال هندسية محددة الحواف، ويحفر في القناع كله خطوط متوازية دقيقة غالبا ما تملأ بالجير الأبيض (رقم ١٣).

وفي السودان الغربي يلبس رجال قبيلة البهرة أغطية للرأس عوضا عن الأقنعة في مهرجاناتها الزراعية الكبرى. وهذه الأغطية تحفر على شكل رأس الوعل وتربط بقاعدة من الخوص يرتديها الراقص في أعلى رأسه. وهي، رغم حجمها الكبير، ليست ثقيلة لأنها تصنع من خشب خفيف، وبعضها مستقيم حاد الزوايا، (رقم ١٤) وبعضها ذو استدارات جميلة، وهي تعتبر من أبدع ما أنتجه النحت الأفريقي.

وليس الفن الأفريقي بأجمعه متصلا بالطقوس والمراسيم الدينية. فقد استخدم الكثير منه للتعبير عن أهمية الملوك وكبار رؤساء القبائل بزيين منازلهم والمباني العامة، ونحت أشياء خاصة تفتن بمراتبهم، وزخرفة الثياب والستائر وما إلى ذلك. وهنا صورتان، أولاهما (رقم ١٥) ترينا تمثال شامبا بولونغونغو، أعظم ملوك البوشونغو، من قبائل الكونغو. وهذا التمثال الملكي من أروع نماذج النحت الأفريقي. وفي المؤخرة نرى بعض تطريز الخوص الجميل، وهو أيضا من صنع القبيلة. والصورة الثانية والأخيرة هي لقناع رائع من العاج تمثل نحت بنين الأرستقراطي في القرن السادس عشر، وهو في الحق تحفة فنية أخاذة.

ومن المستحيل في مقال قصير كهذا أن نعيّن أكثر من الخطوط العريضة لأبرز ما في الفن الأفريقي من ملامح، وهو فن لا شك في عسر تذوقه على الأجنبى عند أول وهلة، غير أنه فن أكيد الأهمية وجدير بما يتطلبه من دراسة للتغلغل فيه وتذوق قوته وحيويته عن تعاطف وفهم.

قصيدتان

ذكريات القرية

وبيوتنا

مفتوحة الأبواب يدخلها اللصوص ،
وفجوة الشباك ، مثنى للعصافير الجلياع .
وأذكر الجميزة السوداء في ضوء القمر
والجندب الجوعان في السواقي يختصر
وأبي وأمي وأخوتي
كنا ننام بلا عشاء ننتظر
فجر الحصاد . . . وننتظر
فجر الحصاد .

ولقد أبيع البيض في سوق الخميس وأشتري
لحما وأرغفة من القمح النقي ،
ولقد أعود لقريتي
عند المساء ، كما أنيت وقبضتي ،
جرباء ، يأكلها الخواء .
وأذكر الأولاد ، أختي والعيال
يلقطن حبات الغلال من التراب ،
وقد يراهن الخفير فينتفضن من الخفير .

وهجرت قريتي الحبيبة في الشتاء
وهجرت أهلي والرفاق،
وعلى الطريق
ودّعت أبراج الحمام،
وقطعتي السوداء، والنهر الملوّث بالرواث.
وفي الحقول،
كانت تلوح لي سعاد، بطرحة ممزوقة،
كانت تلوح لي سعاد
وأبي وأمي والعيال.

اعتراف

قد تسألين
مرآتك الخرساء: «هل وجهي كئيب في النهار؟»
وتعملقين
وتهممين وللمقاعد والجدار
عين كعينك لا ترى نور النهار
الوردة البيضاء، ناحلة، كوجهك يا حبيبة في النهار
«أحقيقة وجهي كئيب في النهار؟»
نعم كئيب يا حبيبة في النهار.

لا تدمعي
قد تبحثين عن القمر
عن قطرة حمراء كانت في الليالي الزرق تلتهم القمر
عن غنوتي
عن بيت أحلامي المسور بالخضر
عني، هنالك، حيث كنا نلتقي

تحت المصابيح الكليلة والمدينة غير حافلة بنا
بين الحناطير الملونة والرجال الساهرين
لا نعرف الحجل العميق ولا نخاف من العيون
كنا كأظلال ترف على الطريق
لا نعرف الحجل العميق.

اليوم، لا جدوى فقد أدركت أنني في الفراغ
حريتي
وهم وأحلامي جلا عنها الصباغ
لو تعلمين
أنا في الفراغ
يا أخت منذ أمد بعيد
خدعتك أشعاري القديمة والتغني بالوعود
أنا لم أعد
للحب، والاحلام، والنجم البعيد.



نظمى حنا ميخائيل

سر الحياة*

منذ القدم تساءل الناس عن سر الحياة، وحاول كل أن يدلي بدلوه حسب قدراته وثقافته وظروف عصره؛ وما زال الناس يتساءلون. ولعل من أشهر من تعرض لهذا السؤال مستخدماً الوسائل العلمية الحديثة الأستاذ وادينجتون الذي يعتبر من أكفأ العلماء المعاصرين في علم الأحياء عامة وعلم الأجنة والوراثة على وجه الخصوص. فتجاربه التتبعية على جنين «الكتكوت» ثم دراساته عن تركيب حاملات الوراثة في الخلية تعتبر من أهم مراحل تطور هذا العلم الحديث. وهو صاحب مؤلفات عدة في هذا الموضوع، يعرض فيها نتائج أبحاثه بطريقة مشوقة وفي أسلوب أدبي يتيح له مقدرة بالغة في كشف الحقائق العلمية وتبسيطها، وهي مقدرة ينشر أن تتوفر لعالم متخصص مثله. وادينجتون هو أستاذ علم وراثة الحيوان بجامعة إدنبره ومدير أحد كبريات معامل البحث في بريطانيا. ومن كتبه العامة الذائعة الصيت «الاتجاه العلمي» و «العلم والعقل» و «الحيوان العاقل»، ومن كتبه المتخصصة «الأساسيات في علم الأجنة» و «كيف تنمو الحيوانات» و «مقدمة لعلم الوراثة الحديث» و «سياسة الجينات»، وهي جميعها كتب أثبتت حولها مناقشات طويلة في مختلف الأوساط.

والكتاب الذي نتناوله اليوم بالعرض والتعليق هو أحدث إنتاجه. وقد نشأت فكرة

الكتاب بعد أن ألقى الأستاذ وادينجتون سلسلة من المحاضرات إلى الطلبة وهيئات التدريس بالكلية المختلفة التي تضمها جامعة جزر الهند الغربية في كنجرتون بجاميكا في صيف عام ١٩٦١. والكتاب، رغم صغر حجمه، محاولة ناجحة لرأب الصدع بين الثقافتين، العلمية والأدبية. فهذه المحاضرات التي بني على أساسها الكتاب تحاطب جميع المثقفين: الأديب والطالب المبتدئ والعالم المتخصص على السواء. وقد حاول وادينجتون أن يضع أكبر الحقائق وأحدث النظريات العلمية في قالب سهل مشوق، ولم يهمل إلى جانب ذلك رغبة الأديب في النواحي النظرية لفلسفة العلوم الطبيعية عامة وعلم الحياة خاصة. وهو لذلك يناقش أسئلة غاية في التعقيد والأهمية، ويحلل نواحيها المختلفة بمنطق سهل مستساغ لدى المثقفين بثقافات مختلفة. ولعل وادينجتون اضطر إلى هذا الأسلوب عندما وافق على تلبية دعوة جامعة جزر الهند الغربية لالقاء هذه المحاضرات. فقد اعتادت هذه الجامعة أن تدعو أستاذا زائرا في صيف كل عام ليلقي سلسلة من المحاضرات في موضوع تخصصه، يدعى إليها جميع الطلبة والأساتذة على اختلاف اتجاهاتهم. والهدف من وراء ذلك هو إتاحة الفرصة لكل أستاذ وطالب لأن يعرف شيئا عن فروع العلم الأخرى غير موضوع تخصصه وقيمة الجوانب المتعددة للعلوم المختلفة، ليضيف إلى اهتماماته العلمية اهتمامات جديدة ويحس بالتكامل العلمي والأدبي. ولعل ما جعل مهمة وادينجتون في هذه المحاضرات صعبة بقدر ما جعلها ناجحة هو معرفته سلفا بأن مستمعيه ليسوا مختلفين فقط في نوع الثقافة بل وأيضا في الدرجة والعمر. ولذلك فهو لم يبدأ بتجارب علمية صرفة، إذ راعى أن الأديب قد لا يستميله الحديث عن طرق تربية ذبابة الفاكهة في أقفاص خاصة مثلا، ولكنه بدأ بمناقشة أسئلة تستميل كل إنسان: «ما هي فكرتنا اليوم عن طبيعة الحياة ومعناها؟» و «هل يمكن أن تفسر الحياة عن طريق علم الكيمياء فقط، أم أن الكائن الحي مختلف أساسا عن المواد والعمليات الأخرى التي تجري في المواد غير الحية؟» و «ماذا يعني التساؤل عما إذا كانت الحياة موجهة إلى هدف معين - في عالم اليوم بصورتيه الموجهة وآلاته الحاسبة والمفكرة - أم أنها تحت رحمة الصدفة البحتة؟» و «هل كلمة «الارادة الحرة» ليست أكثر من خطأ في تفسير معنى الكلمات؟»

لقد حاول وادينجتون في معرض الاجابة والتعليق على هذه الأسئلة وأمثالها أن يشرح معنى النظرية العلمية والهدف من البحث العلمي وصفاته وخطواته الرئيسية ومصدر قوة

العلوم وتأثيرها على المجتمع وحياة الأفراد، وانتقل بعد ذلك إلى التفريق بين علم الأحياء وفروع العلوم الطبيعية الأخرى، ثم تناول النظريتين الأساسيتين اللتين يتبعهما منهج البحث في علم الأحياء: الأولى هي النظرية الكمية أو الكلية في البحث وموضوع دراستها هو الكائن الحي ككل متناسك وأثر أعضائه المختلفة على بعضها، والثانية هي النظرية العنصرية أو التجزئية في البحث وموضوع دراستها وحدة صغيرة من مكونات الكائن الحي كالخلية أو الكروموسوم أو حتى جزء من الكروموسوم أو ما هو أصغر من ذلك. وهذه المقدمة العامة تمثل الفصل الأول من فصول الكتاب الخمسة، بينما يتعرض في الفصول الثلاثة التالية إلى ثلاثة موضوعات رئيسية لعلم الأحياء. ففي الفصل الثاني يشرح كيف تنمو البويضة المخصبة إلى حيوان كامل، أو ما يسمى عادة بعلم الأجنة. وفي الفصل الثالث يتناول بالشرح كيف تنتقل الصفات من الأبوين إلى الفرد الجديد في عدد محدود من الأجيال المتتالية، أو ما يسمى عادة بعلم الوراثة. وفي الفصل الرابع يشرح كيف تتغير بعض هذه الصفات الوراثية إذا أخذنا في الاعتبار عدداً كبيراً من الأجيال المتتالية، وهذا ما نسميه بالنشوء والارتقاء. وفي الفصل الخامس والأخير ينتهي الكتاب كما بدأ بمناقشة فلسفية عن الإنسان وعلم الأحياء على ضوء ما تقدم ذكره على صفحات الكتاب من تجارب وحقائق ونظريات. ونجاح الكتاب في شرح ثلاثة فروع مهمة من فروع علم الأحياء الحديث بهذا التبسيط والاختصار الذي لا يحتاج معه القارئ لمعرفة سابقة لهذه العلوم حتى يستفيد منها، هي إحدى الخصائص المميزة لكتابات وادينجتون وطريقة عرضه الشيقة. وسأحاول أن أتعرض في شيء من التفصيل لبعض الآراء التي ذكرها وادينجتون في هذا الكتاب والتي أعتقد أنه يهم كل إنسان أن يلم بها ويناقشها أو يكون على الأقل فكرة صحيحة عنها.

من الأمور التي لم يعد يختلف فيها الكثيرون هو أننا محتاجون إلى دراسة العلوم الطبيعية وإلى زيادة معارفنا بهذه العلوم كل يوم. فما الذي نهدف إليه من وراء هذا النوع من الدراسة؟ ويجب وادينجتون عن هذا السؤال فيقول: «لعل دراسة العلوم الطبيعية تساعدنا على زيادة مقدرتنا على التحكم في العالم وظواهره الطبيعية المحيطة بنا والاستفادة منها، أو على الأقل تساعدنا على فهم هذا العالم الذي نعيش فيه بصورة أوضح».

سر الحياة

والواقع أن هذين السبين - الاستفادة والفهم - ليسا مستقلين تماما الواحد عن الآخر كما يبدو لأول وهلة، بل إن الواحد منهما عادة يؤدي إلى الآخر. ففهمنا لما حولنا من ظواهر يساعدنا عادة على الاستفادة منها، والاستفادة من هذه الظواهر في مجالات تطبيقية ينتج عنها في بعض الأحيان فهم أكثر لما حولنا من ظواهر أخرى. ولا نستطيع في العادة أن ندعي أننا نفهم ظاهرة ما فهمنا كاملا دون أن نستطيع أن نستفيد منها أو، على الأقل، أن نرى احتمال الاستفادة منها برغم عدم قدرتنا على القيام بخطوات فعلية في اللحظة.

ثم يتعرض وادينجتون للخصائص الأساسية لما اصطلح على تسميته «النظرية العلمية»، فيذكر أنها لا تقوم على مجرد منطق محض بل إن أهميتها تقدر بما تتضمنه من تطبيقات وذلك عن طريقين مختلفين: أولاها أنها تتضمن النتيجة بأنه إذا حدث كذا وكذا ينتج كيت وكيت، بمعنى أن النظرية تتضمن القدرة على التحكم في سير عملية معينة، وثانيتهما أن قيمة النظرية هي في مقدرتها على اقتراح الخطوة التالية التي يمكن أن تطور العلم وتقدمه. هذا إذا تناولنا المسألة من ناحيتها النظرية الصرفة. أما إذا اتجهنا إلى الواقع، فإنا نجد أن النظرية العلمية التي يتوفر فيها الشرط الثاني هي في العادة أكثر تشويقا وأدعى للاهتمام. فعلم الوراثة، على سبيل المثال، بدأ وتأسس عندما ما اكتشف مندل أنه عندما يتم تزاوج أنواع معينة من الأبوين فإن الجيل التالي يكون بنسبة معينة من هذه الأنواع يمكن وصفها في صورة نسبة عددية بسيطة. واقترض تفسيراً لذلك فكرة الوحدة الوراثية أو ما سمي فيها بعد «بعامل مندل». ثم تلا مندل، في البحث والاستقصاء عن النقطة التي أثارها، علماء آخرون أمثال وليم باتسون وودجر ومورجان. وقد قام الأخير بإثبات أن عامل مندل ليس مجرد فكرة مجردة، بل هو كائن مادي سمّي فيها بعد بالجين أو حامل الوراثة، وهو الأساس الذي أدى بعد ذلك إلى وضع نظرية الجينات وعلم الوراثة الحديث.

ومثال آخر يوضح أهمية النظرية العلمية، لا سيما إذا توفر فيها الشرط الثاني، هو النظرية الذرية لدالتون في وقتها، ونظرية بوهر-رذرفورد عن تركيب الذرة. فكلتا النظريتين أحتوت على فروض لنهاذج مادية مفصلة، وفي نفس الوقت أثارت أسئلة كثيرة ومشاكل جديدة ببحوث جديدة أخرى. فإذا كان تركيب الذرة يشبه النظام

سر الحياة

الشمسي - الكثرونات تدور في مدارات حول نواه - فأننا نتساءل كيف ينتقل الالكترتون من مدار إلى آخر؟ وهل يدور حول محوره كما يحدث في الكرة الأرضية مثلاً؟ وغير ذلك من الأسئلة الكثير.

وقبل أن نختم وادينجتون حديثه عن خصائص النظرية العلمية، يشير إلى أن العلم يتسامح أحياناً في عدم ملاءمة الترتيب المنطقي لاحدى النظريات أو حتى لتعارض منطقي واضح بين نظريتين (مثل التعارض الكائن بين القول بأن المادة تتركب من جسيمات مادية أو من موجات) طالما أن النظرية لديها القدرة على أن تعطينا إمكانية الاستفادة وتوجهنا لمشاكل أخرى جديدة بالبحث.

ويعرض وادينجتون على صفحات الكتاب العلاقة بين الفلسفة المجردة للعلوم الطبيعية والتطبيق في مجال العلوم، أو لما نسميه بطريقة أخرى هدف فهم الظواهر الطبيعية وهدف الاستفادة منها. ويذكر أنه بالرغم من أن الهدفين مرتبطين الواحد بالآخر، كما اتضح مما سبق، فإنه لا يصعب التفريق بينهما من ناحية أخرى. فالعالم الذي يهدف من دراسته إلى الاستفادة من ظاهرة معينة يهتم بدراسة دقائق هذه الظاهرة وما يتعلق بها بالتفصيل، بينما تكون نظرة العالم الذي يهدف إلى فهم ما حوله من ظواهر طبيعية نظرة كلية إلى المشاكل العامة عن طبيعة العالم وطبيعة الانسان حتى ولو لم تكن حياته اليومية تحتاج إلى مزيد من الاستفادة المادية من هذه الظواهر. ويبدو أن الفصل بهذه الطريقة في عصرنا الحاضر يعتبر أمراً نافهاً غير موضوعي. ولكننا إذا تأملنا في تاريخ العلوم، لوجدنا عصوراً كاملة كان الدافع فيها إلى العلم هو الحاجة إلى الفهم أكثر منه إلى الاستفادة. وقد أدى ذلك إلى كشف المجموعة الأساسية من الحقائق العلمية، بينما كانت عملية الاستفادة من هذه الحقائق من اختصاص العامل الفني أو الصانع أكثر من الفيلسوف. وارتباط هذين النوعين من النشاط ببعضهما في تناسق هو الذي أنتج ما نسميه اليوم بالعالم، بالرغم من أن ميدان دراسة العالم ظلت مدة طويلة يطلق عليها اسم الفلسفة الطبيعية.

ولقد تقدمت العلوم في القرون الأخيرة وتحكمت في كثير مما يحيط بنا من مظاهر بطريقة لم تكن في حسابان فلاسفة الطبيعة القدماء، الأمر الذي أدى في الوقت الحاضر إلى عدم الاكتراث بناحية الفلسفة الطبيعية للعلوم واتجاه الاهتمام إلى نواحي التطبيق.

وتقترب عادة كلمة «العلم» في ذهننا باختراع السيارة والمسرة والعقاقير والضوء الكهربائي - والقنبلة الذرية أيضا. ولا جدال في أن العامل الفني قد أخذ نصيبه في هذا النوع من الانتاج العلمي الذي لا نستطيع أن نتصور إمكانية الحياة الآن بدونيه. غير أنه يجدر بنا أن نذكر في هذا المجال أن هذه المخترعات والمكتشفات قد بنيت أساسا على فهم الظواهر وعمليات معينة استغرقت حياة المتخصصين في هذه الفروع من العلوم. غير أن هذا لا يمكن أن يكون سببا كافيا لأن يدرس كل مثقف جميع هذه النواحي العلمية بكثير من التعمق. بل إنه لا موجب هناك لأن يدرس كل فرد، حتى ولو بطريقة سطحية، علم الغدد الصماء أو النظرية الكهربائية مثلا. ولكن وادينجتون يعتقد عن حق أنه يجب على كل من يعتبر نفسه مثقفا أن يكون عارفا بمعنى بعض المصطلحات العلمية، مثل الهرمونات، والحمائر أو الأنزيمات، والموجات الكهرومغناطيسية، والمكافئات الكيميائية.

ومن ثم فإن الكتاب ليس محاولة للتعمق في نواح علمية هي أجدر وأولى بالمتخصصين في الأحياء، بل هو محاولة لفهم نواحي الفلسفة الطبيعية لعلم الأحياء، أو بمعنى أصح ما قدمه علم الأحياء من جهود في محاولة الانسان لفهم الطبيعة التي حوله ومكانه بين غيره من الكائنات الحية.

وقبل أن يتحدث وادينجتون عن علم الأحياء على وجه الخصوص كفرع من العلوم الطبيعية، يحاول أن يرسم إطارا عاما لطبيعة الدراسات العلمية ومصدر قوتها، وأن يضع تعريفا لماهية العلم ونخطوات النشاط العلمي.

ما هو العلم؟ أي نوع من النشاط هو؟ وبأي ملكات الانسان وقدراته يمكن أن ينتج العلم ويتطور؟ إن كلمة «العلم الطبيعي» قد تجلب إلى ذهن الكثيرين صورة إنسان منهك العينين في معطف أبيض، أو صورة آلة حاسبة لها لحم وعظام تقضي معظم وقتها في مراقبة عمليات مختلفة بناء على قواعد غير مرنة ومنطق أعلى من منطق البشر العاديين. ولكن الواقع غير ذلك. فالعالم الطبيعي ليس إنسانا شاذا في شيء يخرجته عن المجتمع الذي يضم سائر الناس، بل هو في الحقيقة كائن يعيش مجتمعه كأدكي الكائنات الحية، ويعرف معنى التعاون مع غيره في عمل إنساني ضخم. فن أبرز صفات العلم أنه عمل تعاوني بين علماء متباينين الاتجاهات، وكل ما يستطيع عمله أي عالم بمفرده هو أن يضع لبنة في البناء أو يشيد غرفة كاملة في قصر شاهق في طور البناء والتكوين. ولا

تكون للغرفة عادة قيمة في حد ذاتها إلا إذا كانت متصلة في تناسق مع بقية أجزاء القصر وملحقاته. ولعل هذه الخاصية هي أبرز خصائص العلوم الطبيعية، بل وأوضح في هذه الحالة من أي نوع آخر من نواحي الثقافة الانسانية.

ففي الرسم والشعر والفنون الأدبية عامة يكون التوازن بين الابتكار والتقليد أمرا ليس بالسهل، بل وموضع الانتقاد في كثير من الأحيان. فقد يحدد أحد الرسامين وينبغ في فنه دون أن يكون بالضرورة ملما تماما بكل أعمال من سبقه من الفنانين. بل إنه إذا ما كشف إنتاج رسام عن تقليد لرسم فنان سابق، فأننا نميل إلى طرده من حظيرة الفن الخالص. ولكن الأمر يختلف في ميدان العلوم. فإلم يكن العالم عارفا بإنتاج من سبقه من العلماء ومقدرا له، فأننا نميل إلى اعتباره جاهلا ولا نتوقع شيئا من الخير على يديه.

هذه الصفة - صفة التعاون في البحث العلمي - هي بلا شك أهم مصدر من مصادر قوة العلوم وقدرتها على البناء - وعلى التخریب أيضا. وإذا ألقينا نظرة على هذه الأجزاء من عالمنا التي تطور فيها العلم، نلاحظ أنه قد قلل من درجة الثبات في طرق المعيشة التي دامت قرونا عديدة منذ عهد اليونان والرومان إلى ثلاثة أو أربعة أجيال مضت. فالثورة التي قامت عن طريق العلوم الطبيعية فغبرت صورة المجتمع الانساني لا يمكن أن تعزى إلى نشاط سياسي أو نفوذ حزبي أو طبقي من أي نوع. بل الواقع أن التاريخ لم يعرف بعد دولة واحدة متقدمة، ناهيك بالمتخلفة، ساسها أو حتى اشترك في حكمها العلماء الطبيعيون. فحكام هذه الدول كانوا دائما ممن تنقفوا بالأدب والعلوم الانسانية. فكيف حصل العلم على قوته هذه؟ لا شك أنه اعتمد جزئيا على الحقيقة السابقة: التعاون بين أفراد كثيرين في سبيل كل واحد هو العلم. غير أن هناك حقيقة أخرى في هذا المجال جديرة بالعرض والنقد، وهي طبيعة المنهج الذي يتبعه العلم في البحث. يعرف وادينجتون العلم بأنه «محاولة الاجابة عن الأسئلة التي تختص بما حولنا من ظواهر، مسخرين في ذلك السبيل جميع القدرات التي يستطيع الانسان أن يمارسها». ويبدأ أي كشف علمي بنشاط لا يختلف كثيرا عما يقوم به الفنان: سؤال ذو أهمية. ويتطلب هذا إحدى خطوتين أو كليتيهما في بعض الأحيان: الأولى هي التحقق من وجود ظاهرة لم يسبق لأحد أن فكر في أنها جديرة بالاهتمام والدراسة، والثانية هي البدء بفكرة فيها الكثير من الخيال مثل التفكير مثلا في احتمال وجود وحدة وراثية للكائنات

سر الحياة

الحية. وهذه الأفكار الجديدة الأصيلة في جذتها تعتمد على حساسية خاصة للأشياء غير العادية، وهي حساسية لا تختلف عن حساسية الفنان في نفس الموقف، وإن اعتبرها الشخص العادي غريبة وغير متوقعة حتى ليصعب تصديقها لأول وهلة.

والخطوة الثانية من النشاط العلمي هو عملية صياغة هذه الأفكار، عن طريق قدرات العالم، في صيغة دقيقة غالبا ما تكون بلغة الرياضيات بحيث يكون عرضها منطقيا ومعقولا. ثم تأتي الخطوة الثالثة من النشاط العلمي وهي تصميم التجارب اللازمة وإجرائها، وهي خطوة شبيهة أيضا بعمل الفنان في ناحية التنفيذ، ولو أن الفنان يهمل عادة الخطوة الثانية، ألا وهي خطوة الصياغة المنطقية للحقيقة أو الظاهرة الملاحظة.

وتأتي في حالة العلوم الخطوة الرابعة والأخيرة، وهي ظاهرة أقل تقدما في العلوم الانسانية. ففي تحليله المنطقي للظاهرة وإجرائه للتجارب، يقف العالم بشيء من الكبرياء تجاه الطبيعة محاولا أن يخضعها لتفكيره أو يخدعها فتفعل ما يريد. ولكنه يجب في النهاية أن يكون متواضعا كطفل أمام الحقائق التي يضعها للطبيعة ليرى ما إذا كانت ستجيب بالايجاب أو بالنفي، وعليه أن يقبل باجابتها.

ولقد استطاع العلم في وقت قصير نسبيا، لأنه يتبع هذا المنهج ولأنه عمل تعاوني، أن يلقي ضوءا على فهمنا لكثير من ظواهر العلم المحيطة بنا وعلى فهمنا لأنفسنا أكثر مما أنتجت قرون عديدة من الاعتقاد على مجرد الذكاء أو التفكير وحده.

ومن النقط الطريفة الأخرى التي تناوذا وادينجتون في كتابه بالشرح والتعليق منهج البحث في علم الأحياء وعلاقته بالعلوم الطبيعية الأخرى. فهو يذكر أن الكائنات الحية أكثر تعقيدا من المواد غير الحية، ولذلك فإن تقدم علم الأحياء كان أبطأ بكثير من العلوم الطبيعية الأخرى مما جعله يعتمد في دراساته على كثير من بحوث الكيمياء والطبيعة. ولكنه يتساءل بعد ذلك: «إلى أي حد يمكن لعلم الأحياء السير في هذا الاتجاه؟» إن معرفتنا للعالم وظواهره عن طريق الطبيعة والكيمياء أصبحت مقبولة نسبيا لدرجة أن بعض البيولوجيين يعتقدون أن الهدف هو فهم مظاهر الحياة المختلفة عن طريق دراسة العمليات التي تجري في المواد غير الحية. ويمكن أن يعتبر ديكارت رائدا لهذا الاتجاه في بداية عهد العلوم الحديثة حيث يقرر أنه يمكن تفسير نشاط كل الكائنات الحية وسلوكها عن طريق الظواهر المختلفة والقواعد الآلية التي نراها في المواد غير الحية.

سر الحياة

ويمثل هارثي الرأي المضاد في عهد ديكارت نفسه، إذ قال بأن العمليات الحيوية تقوم على قواعد حيوية تختلف عن القوانين التي تحكم المواد غير الحية.

ومن مؤيدي الاتجاه الثاني في بداية القرن العشرين العالم دريش الذي قام بتجربة تقسيم البويضة إلى أقسام صغيرة، ثم نوى كل جزء ليعطي كائنا حيا كاملا، مفترضا لهذا وجود نشاط غير مادي وغير آلي أو عامل كلي للنشاط المؤدي لتكوين الكائن الحي.

وبالرغم من الانتقادات التي وجهت لكل هذه النظريات تقريبا، فقد استمر التعارض بين النظرية الآلية والنظرية الحيوية لعلم الأحياء حتى عصرنا الحالي. إلا أن هذا التعارض كان أوضح بكثير في نهاية القرن التاسع عشر عندما عرف الناس، أو ظنوا أنهم عرفوا، تركيب المادة في ضوء نظرية دالتون الذرية وقوانين فراداي التي ألقت ضوءا على التفاعلات الكيميائية، فبدأ البيولوجيون يفكرون في إمكانية فهم الظواهر الحيوية على ضوء ما افترضوه من علم اليقين عن تكوين المادة. ولكن هذا التعارض اختفى أو قل إلى حد كبير عندما ثبت خلال العشرين سنة الأولى من القرن الحالي عدم صحة الفكرة التي كانت يوما ما شبه حقيقة نهائية والتي قالت بأن الذرة متماثلة ككرة البليارد الصلبة، وبدأ العلماء يتجهون إلى النظرية النسبية وتركيب الذرة بمفهومه الجديد. وفي هذا الصدد قال الفيلسوف الإنجليزي وإيبد إن الحيرة القديمة كان سببها نظرنا إلى الوضع مقلوبا، فقد أخطأ البيولوجيون في نهاية القرن الماضي، سواء كانوا من الحيويين أو الآليين، إذ ظنوا أنهم قد عرفوا كل شيء عن تركيب المادة مما جعل المناقشة بينهم خاطئة من أساسها.

وقد تأثر تفكير وإيبد إلى حد بعيد بالشوار الفكريين المعاصرين في علم الأحياء من أمثال الكسندر الذي يبدأ منهجه في البحث بملاحظة مجموعة من الظواهر ومنها يكون مفهومات أو مدركات معينة للوحدات البسيطة، وتبقى هذه الوحدات غامضة الفهم حتى يستطيع أن يفهم علاقاتها بالوحدات الأخرى. فعرفتنا لخصائص عنصرى الصوديوم والكلور وذرات كل منهما لا تعني أننا نستطيع أن نتنبأ بخصائص كلوريد الصوديوم أي ملح الطعام. وعندما يتكون هذا الملح فإنه لا يهمننا كثيرا أن خصائص جديدة لمركب جديد قد ظهرت، بل ما يهمننا أكثر هو أن مثل هذا التفاعل يساعدنا علىلقاء بعض

الضوء على خصائص ذرات العنصرين الأصليين: الكلور والصوديوم. فنحن لسنا في حاجة إلى أن نقترح خصائص لا مادية للذرة غير تلك المعروفة لنا في تفاعلات كهذه: ترتيب معين لذرات الكربون والنيتروجين والأيدروجين والأكسجين ينتج لنا موادا نعرف عليها من خصائصها فنسميها الخبائر أو الأنزيمات، وترتيبات أكثر تعقيدا من السابقة تنتج لنا الجينات في نواة الخلية، أو تصبح لها القدرة على توصيل الطاقة الكهربائية كما في الخلايا العصبية، أو تربط بين السائلات الكهربائية المختلفة في نظام معقد نطلق عليه المخ. إن كل ما نكتشفه في هذه العمليات هو صفات جديدة للذرات المختلفة. فعند ترتيبها بطريقة معينة لتكوّن مركبا فانها تعطي سلوكا معينا أو خصائص معينة قد لا نتوقعها لأول وهلة. ولا يعتقد وادينجتون أن هناك شيئا فلسفيا غامضا حول هذه النقطة. فمن يستطيع أن يتصور أن قطعا من الزجاج والمعدن والبلاستيك يمكن أن تساعدك على التفوق على قرينك في لعبة كالشطرنج مثلا، وبالرغم من ذلك فكلنا يعلم أن هذه الأجزاء إذا رتب لتكوّن آلة حاسبة فانها كفيلة بأن تمحو اسم أكبر أبطال الشطرنج في العالم. وسر هذا السلوك لا يكون إلا في التركيب والترتيب بطريقة معينة، أما الدقائق التي تكون هذه المواد، سواء كانت ذرات أو الكثرونات، فلا تكاد تخطر ببالنا إلا عندما يتحد الجميع في وحدات متناسقة متألّفة لها سلوك معين. وفي كل مرة تسلك هذه المقومات بهذه الطريقة في تركيب وترتيب معينين، فهي إنما تقدم لنا سرا آخر من أسرارها، وكلما كثر التعقيد في التكوين كلما كثرت الأسرار المختبئة عن خصائص المقومات الأصلية وراء هذا التكوين العام.

ومن المعروف أيضا أنه يمكننا عمل آلة حاسبة مستخدمين الفضة مثلا بدلا من النحاس لتقوم باداء نفس الوظيفة، ويتضح من هذا أن طريقة التكوين تقع في المقام الأول ثم يتبعها نوع المواد. فاذا صح هذا بالنسبة إلى الآلة التي يصنعها الانسان، فهل يمكن تطبيقه على الكائنات الحية التي نتجت عن عملية تطور؟ غير أن الاجابة على هذا ليست بالبسيطة. فمن الواضح مثلا أن الانسان والحصان يختلفان في التكوين البنائي العام، بل وأيضا في مكوناتهم الكيميائية الأساسية. وبالرغم من ذلك يكاد يكون مؤكدا أن هذين النوعين المختلفين مرتبطان تماما، ويكاد يكون الفرق الأساسي في التكوين البنائي بينهما تشابه المكونات الأصلية. فهل يحق لنا أن نهمل مسألة التكوين البنائي

سر الحياة

ونركز جهودنا على دراسة الفروق الكيميائية، أو أن نرى في دراسة التكوين البنائي لكل منها ضوءاً جديراً بالاهتمام لمواصلة الدراسة؟ في أي الاتجاهين يمكن أن يسير علم الأحياء؟ ويمكن أن نهبط في سلم التحليل من الكائن الحي إلى الخلية كوحدة: إلى الكروموسومات أي الصبغيات، أو الجينات أي حاملات الوراثة؛ بل ويمكن أن نستمر في التحليل إلى أكثر من ذلك: إلى نيوكليوتيدات وأحماض أمينية، ولو أننا عندما نصل إلى هذا الحد من التحليل نجد أن علم الأحياء قد انقلب إلى كيمياء.

كما يمكن أن نتبع الطريقة الأخرى فندرس مجموعة من الجينات في كروموسوم، أو مجموعة كروموسومات في خلية، أو مجموعة من الخلايا في نسيج، لنرى العلاقات بين الوحدات الصغيرة في الوحدة الكبيرة.

وهنا نقف لتساءل: هل مجال علم الأحياء هو الجينات وما أقل، أو العلاقة بين المخلوقات ككل وعمليات الحضارة الإنسانية؟ إلا أنه ليس من السهل أن نحدد مجالاً معيناً لعلم الأحياء كاجابة لهذه الأسئلة، بل إن هذا التوتر القائم حول تحديد مجال لنظرية علم الأحياء، في رأي وادينجتون، هو مصدر حياة هذا العلم وقوته.

ويعرض وادينجتون، بعد هذه المناقشات النظرية، لثلاثة أقسام من علم الأحياء - الوراثة والنمو والتطور - في إبداع وروعة، فيلخص أهم الحقائق العلمية المتعلقة بكل قسم في تسلسل تاريخي وبساطة أخاذاة واختصار جامع، بحيث يستطيع الأدب أن يعرف الشيء الكثير عن هذه الأقسام الثلاثة من علم الأحياء ويكون فكرة واضحة عنها، بينما يقف العالم المتخصص على خلاصة أحدث ما وصلت إليه هذه الدراسات من تطور واكتشافات وآراء.

ولعل المجال هنا لا يتسع لتناول هذه الأقسام بشيء من الاسهاب لتسلسلها البنائي في العرض، مما يجعل تناول جزء معين بالشرح والتعليق أمراً قد يؤدي إلى عدم الفهم لدى البعض أو خطأ في الفهم لدى البعض الآخر. ولكنه لا يمكن إغفال ذكر المركب الذي اكتشفه وادينجتون وحاول أن يفسر به سلوك الجينات وأثرها في كل من الوراثة والنمو والتطور.

يذكر وادينجتون أن الكروموسومات تتركب من البروتينات ومادة دنا، ويقول إنه بالرغم من أن كل من البروتينات ومادة دنا، مركبات خطية الشكل مكوّنة من عدد

كبير من وحدات أصغر مرتبطة ببعضها البعض طرفا بطرف، إلا أن هذه الوحدات مختلفة في التركيب. فالوحدات التي تكون البروتينات هي الأحماض الأمينية، بينما الوحدات التي تكون المركب دنا، هي النيوكليوتيدات. ويشرح وادينجتون بعد ذلك في إسهاب كيفية ترتيب هذه الوحدات لتكون الكروموسوم أو الصبغية. ثم يفسر على ضوء هذه الفكرة العمليات الثلاث، الوراثة والنمو والتطور، بدقائقها المختلفة في عرض يستمتع به عالم الأحياء ولا يملّه غير المتخصص الراغب في المعرفة والتثقف.

وثمة نقطة أخرى مما ذكره وادينجتون جديرة بالاشارة. ففي حديثه عن الوراثة والجينات حاول أن يوضح أن ما نرثه عن أبويننا ليس صفات ثابتة بعينها ولكنها طاقات إذا تمت في ظروف ملائمة لها فإنها تنتج صفات معينة. فالطفل المولود من أبوين أوروبيين ذوي جلد شديد البياض لا يكون جلده بالضرورة شديد البياض إلا إذا شب تحت شمس ضعيفة، كما حدث بالنسبة لأبويه. أما إذا شب تحت شمس قوية ولفترة طويلة، فإن جلده يصبح أقل بياضا أو أكثر سمرة من أبويه. فما ورثه الطفل عن أبويه ليس صفة ثابتة بل طاقة تنتج هذه الصفة تحت ظروف بيئية بعينها وتنتج صفة أخرى تحت ظروف أخرى. وفي حديثه عن التطور، أورد وادينجتون ملخصا لآراء من سبق داروين ومن تبعه، ثم عرض بالتفصيل لمفهوم التطور في الوقت الحاضر من ثلاث نواح رئيسية: مسألة نشوء تغير وراثي جديد، وتوضيح مفهوم كلمة الانتخاب الطبيعي، ثم تحليل الموقف التطوري الكائن بين عالم النباتات والحيوانات كما يواجهها في الطبيعة حولنا.

ويختتم وادينجتون كتابه، كما بدأه، بمناقشة فلسفية عن أثر علم الأحياء عامة ونظرية التطور خاصة في الاتجاهات الاجتماعية والتفكير الانساني. وفي هذا الفصل الأخير الذي أسماه «الانسان وعلم الأحياء» يذكر أنه يجب على الانسان أن يدرك أنه جزء من بيئة ضخمة، وأنه كائن حي بين كائنات حية أخرى عديدة. ثم يناقش الآراء المختلفة حول العلاقة بين التطور والتقدم، كما يناقش فكرة بقاء الأصلح التي اقترنت بنظرية داروين والتي اعتمدت عليها إحدى مدارس الفكر الحديثة في مساندة الفكرة القائلة بأن التقدم الانساني يجب أن يقوم أساسا على منافسة قاسية. وفي هذا الصدد يذكر وادينجتون أن ما قاله داروين في مجال خاص في علم الأحياء لا يصبح بالضرورة قاعدة عامة تنطبق على كافة مظاهر الحياة الأخرى.

سر الحياة

ويستمر وادينجتون في مناقشة أمثلة أخرى لما تبع نشر نظرية داروين في منتصف القرن الماضي، ثم يتجه في نهاية الكتاب إلى مناقشة فكرة «الارادة الحرة» والعوامل المختلفة التي تحد كثيرا من معناها أو قد تجعلها عديمة المعنى في بعض الأحيان فيقول: «إن الصعوبة، بالطبع، هي أن إرادتنا مرتبطة ارتباطا واضحا بنسيج مادي هو المخ. وما يحدث عادة في بناء مادي كهذا يخضع لقوانين معينة هي قوانين العلية أو السببية. فإذا كانت قوانين السببية محددة بدقة كهذه، فكيف يمكن أن توجد حرية للإرادة؟» ويناقش في بضع عشرة صفحات الآراء المختلفة المتعلقة بهذه المسألة، فيتساءل عن أثر الأعمال والخبرات السابقة في مستقبل سلوك الفرد، ويعرض لفكرة الشعور واللاشعور وأثرها في السلوك من وجهة نظر علم النفس وعلم وظائف الأعضاء، كما يناقش فكرة الوعي بالذات ويتساءل عما إذا كانت قاصرة على الإنسان أو أن حتى أبسط الكائنات غير الحية تحتوي على شيء له علاقة بهذه الظاهرة.

وجدير بنا أن نذكر في نهاية المطاف أن على القارئ أن يحذر من محاولة سرعة الاستنتاج أو الحكم على ما ذكره وادينجتون من آراء وأفكار عن طريق عرض مقتضب كهذا، إذ أن الحكم الصحيح يستلزم قراءة هذا الكتاب بامعان وفهم دقيقين لكل ما أورده الكاتب من وجهات نظر مختلفة. وليطمئن القارئ إلى أن قراءة هذا الكتاب ستعود عليه بالنفع والاستفادة مهما كان نوع ثقافته.

من اوليا العصر

A Moslem Saint of the Twentieth Century

Martin Lings. George Allen & Unwin. 28s.

ومذاهب الفلاسفة. إلا أن شيئا من ذلك لم يشف عنه، ولم يرتو ظمؤه لاكتناه سر الوجود حتى تصوف بالعلم والعمل وأثبت بسيرته وبما كتب ألا تعارض بين منهاج الشريعة وأصول الطريقة وأن إحداها مغفضية إلى الأخرى محتوية عليها احتواء ظاهر الشيء

يسلم التصوف - عقيدة وطريقة - من مناهضة المناهضين له من محدودي الأنق من الفقهاء والمقيدين بحرفية النصوص من العلماء، إلى أن قبض الله للإسلام الاسام أبا حامد الغزالي، وكان أفقه أهل زمانه بعلوم الشريعة وأعرفهم بأصول الدين

على التفكير الدقيق وغوصه إلى الأعماق في فهم آي القرآن وتأويله في تنفيذ آراء معارضيه وتلطفه في عرض آرائه عليهم عملاً بقوله تعالى «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة والحسنة».

ولقد درج العرب منذ بدأت نهضتهم الحديثة على التفاخر بأسلافهم والتباهي بأبجادهم والاعتداد بما أحرزوه هؤلاء من سبق في ميادين الغزو ومن إجادته في مجالات العلوم والفنون. وفي الحق أن الإسلام أنجب حضارة فريدة ظلت زاهية قروناً عدة إلى أن بلغت ذروتها في القرن الثالث عشر الميلادي ثم أخذت في الانحلال من بعد ذلك. وقد تعدى أثر هذه الحضارة حدود الإمبراطورية الإسلامية، وسطع غياؤها على أقطار وشعوب أخرى، وأسهمت الحضارة الإسلامية في تنشيط الحياة الفكرية في الغرب وفي قيام النهضة الأوروبية الحديثة على ما أثبت الباحثون. وما زال الأبحاث التي يقوم بها طائفة من العلماء المحدثين منذ القرنين الأخيرين تكشف عما خفي من ظروف تأثير هذه الحضارة على غيرها من الحضارات وعن مميزات هذا التأثير وسائطه وأزمته وأمكنته.

على أن ثمة حقيقة يجب ألا تنيب عن الأذهان في صدد مآثر المسلمين على غيرهم من الشعوب، وهي أنه فيها عدا وجهها واحداً من أوجه حياتهم العقلية فإن دور الحضارة الإسلامية في التأثير على غيرها من الحضارات قد انقضى منذ أجيال كثيرة، بمعنى أنه لم يعد يوجد فرع من فروع العلم الطبيعي أو لون من ألوان التفكير الفلسفي أو أسلوب من الأساليب الأدبية سبق إليه المسلمون في الماضي إلا وقد أدركه الغرب إليه وفاهم فيه، وأن الآثار التي أنتجها المسلمون في هذه المجالات أكثرها كان موقوتاً بزمانه، محدود التأثير في حياة المسلمين وغير المسلمين بمحدود أوقاته. وقد تدرس هذه الموضوعات ويهتم بها في الشرق والغرب لقيمتها التاريخية البحتة، ولكنها استنفدت فائدتها الإيجابية بتغير الأزمنة ورجحان كفة حضارات أخرى أصبحت بدورها مصدر الإشعاع يمتد عليه المسلمون المحدثون في توجيه أفكارهم وتنظيم معاشهم. ويستثنى من هذا جملة من الآثار الإسلامية دون

لباطنه. ومنذئذ ازدهر التصوف في العالم الإسلامي وأصبحت عقيدته جزءاً لا يتجزأ من العقيدة الدينية للكثرة الغالبة. ثم جاء العصر الحديث وأسى المتصوفون والتصوف عرضة لحملات بعضها مرجعه الحرفية في فهم نصوص الإسلام، وبعضها من أعراض القصور الديني الذي حل بالمسلمين منذ اقتدائهم بالغرب وأخذهم عنه آراء مادية سطحية في غالب الأحيان.

من هنا صار الفكر السائد في العالم الإسلامي عامة وفي البلاد العربية بنوع الخصوص يقتصر على مشاكل الناس الاجتماعية والاقتصادية ويتجاوب مع حاجاتهم الفرزجية؛ وبوجه الإجمال تنفي قادة الفكر بالرفاهية المادية للشعوب الإسلامية. ولا بأس أن يسمى المحتصم الإسلامي لاستكمال ما يعانيه من نقص مادي وأن يعينه في ذلك كتابه وشعره. ولا غفاسة في ذلك إذا ظهر منه في ضمير الجماعة وعي بأن للإنسان مشاعر قد تسوء على المادة وتطلب هي الأخرى التعبير والإشباع. ولكننا نجد فتوراً إن لم يكن كساداً في إنتاج الآداب التي تخلق بالإنسان إلى آفاق روحية عالية، وتسوء به عن شغوات النفس العارفة، وتدعو لمخالبها حتى لا يكون لها عليه سلطان. ومن قبيل ذلك ما يلاحظ من تفاوت بين روح العصر الراهن وبين النزعات الصوفية، وهو في الحقيقة تباين بين هدفين أحدهما ديني بشري صرف والآخر روسي أخروي، أحدهما يسمى للكمال المادي وهو في مقدور الكثرة والآخر يهدف للكمال الروحي ولم يطلعه على مر الزمان إلا القلة. والجديد في الأمر أن الكثير من قادة الفكر المحدثين من العرب والمسلمين لا ينكرون التصوف غير على حرفة الدين أو التزاماً لنصوصه - كما فعل بعض العلماء قديماً - ولكن تأثراً بما نقلوا عن الغرب من أفكار مادية مسرفة في السطحية.

وفي حياته، تصدى الشيخ أحد العلوي، المترجم له في الكتاب الذي نحن بصدده الآن، بعض من هؤلاء المناهضين للتصوف من لم يتعدوا ظاهراً النصوص إلى باطنها. وقد أورد الدكتور مارتن لنجر مؤلف هذا الكتاب طرفاً من كلام هؤلاء المعارضين وطرفاً من ردود الشيخ العلوي عليها تتبين منه قدرته الفائقة

The Portuguese off the South Arabian Coast

**HADRAMI CHRONICLES WITH YEMENI AND
EUROPEAN ACCOUNTS OF DUTCH PIRATES OFF
MOCHA IN THE 17TH CENTURY**

R. B. SERJEANT

School of Oriental and African Studies in the University of London

Portuguese naval exploits in the sixteenth century as seen through Arab eyes, are here presented in translations of material collected from new Arabic manuscripts in Hadramawt, annotated, correlated, and checked against existing historical material, and the author's fieldwork.

Demy 8vo, 204 pp., maps and plates, 50s net

A Bibliography of the Sudan 1938-1958

ABDEL RAHMAN EL NASRI

Librarian in the University of Khartoum

This Bibliography covers the period 1938-58 and follows the *Bibliography of the Anglo-Egyptian Sudan* by R. L. Hill which was published in 1939.

Royal 8vo, 184 pp. (University of Khartoum) 35s net

Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939

ALBERT HOURANI

*Lecturer in the Modern History of the Near East in the
University of Oxford*

This book is not a general history of modern Arabic thought, but a study of that stream of political and social thought which began in the early nineteenth century, when educated men in the Arabic-speaking countries became aware of the ideas and institutions of modern Europe.

*Demy 8vo, 400 pp. (Published under the auspices of the Royal Institute of
International Affairs) 42s net*

These are U.K. published prices

OXFORD UNIVERSITY PRESS

AMEN HOUSE . WARWICK SQUARE . LONDON EC4

فيها أصحابها أحاسيسهم الروحية وتجاربهم الدينية. وهذه الكتابات لم تستفد طاقاتها في التأثير حتى على غير المسلمين. ولا غرو في ذلك فإن نفرا من هؤلاء المسلمين - والشيخ أحد العلوي أئمتهم - بلغوا من عمق التفكير درجات تجاوزوا بها أحيانا الحدود الفاصلة بين الأديان، بحيث إذا قرأ ما كتبه المسيحي المتعصب في ديوانته أو اليهودي أو البوذي أو الهندوسي، لم يجد فيها يقرأ حربا على دينه. وقد ثبت إمكان التفاهم على هذا المستوى العميق في التفكير بين الأديان البادية المتعارض وانتقال الأفكار من ديانة إلى أخرى فرقت بينها خلاقات سطحية أو جوهرية. وقد أثبت أحد الباحثين في العصر الحديث بما لا يدع مجالا للشك الأثر الذي انتقل من مؤلفات محيي الدين بن عربي وتغلغل في «جسيم» داني في زمن كانت فيه الحروب مستمرة بين المسلمين والمسيحيين باسم الدين.

ومهما كان الأمر فالاسلام حتى يومنا هذا ما تزال حدوده الروحية تتوسع في أفريقيا، ويدخل فيه أفواج وأفراد من أهل الغرب. وهؤلاء الأخيرون لا يجذبهم إلى الاسلام أصوله الفقهية وسدوده الشرعية - مع أنهم يغارون عليها ويلتزمونها بدقة - بل ما يجذبهم إمكانيات الوصول إلى الله عن طريق التجربة المباشرة، تلك الامكانيات التي وجدت في الاسلام بوفرة، وتيسرت لعدد لا يحصى من المسلمين من انخرطوا في سلك الطرق الصوفية.

والاسلام من أغنى الأديان، إن لم يكن أغناها قاطبة، في الأدب الصوفي. وقد نبغ عدد من أكابر المتصوفة في التعبير عن أنفسهم شعرا ونثرا وكان لهم أكبر الأثر في حياة المسلمين عبر العصور، وهو أثر عم الطبقات جميعا وتغلغل فيها حتى أنك كنت تجد المسلم، ولا حظ له في العلم بشيء آخر، يردد أشعارا لهذا الصوفي أو لذلك.

وقد عنى الباحثون في الغرب منذ نهضة الاستشراق الحديث بنقل آثار المتصوفة إلى لغاتهم الأوروبية، وما يزال هذا النوع من الدراسات الاسلامية يحظى بقسط من عنايتهم يتناسب والأهمية التي رأيناها للتصوف في إيجاد تفاهم على مستوى

عميق بين أتباع مختلف الأديان. وكتاب «ولي من أولياء المسلمين في القرن العشرين» إنما هو بمثابة أحدث حلقة في سلسلة اهتمام الغرب بهذه الناحية من الاسلام. والخدمة التي يقدمها هذا الكتاب للقراء العربية لا تنقص عن خدمته للقراء في الغرب؛ إذ على الرغم من قرب العهد بالشيخ العلوي الذي توفي في عام ١٩٣٣ عن أربع وستين سنة، وعلى الرغم من نجاحه في تأسيس طريقة صوفية ما يزال أتباعها في شمال أفريقيا يمدون بالألوف، إلا أن آثار الشيخ العلوي الأدبية ظلت محصورة بدائرة أتباعه ومريديه، وذلك لأن النصف الأول من القرن العشرين صادف نشاط القومية العربية وانشغال المسلمين بالأحداث السياسية الأمر الذي ألهاهم عما سواها من الأحداث الدينية. فلا غرو إذن أن تغفل آثار الشيخ العلوي في الشعر والنثر - وهي تبلغ في تعقدها أسرار الدين الأغوار التي بلغها ابن الفارض وابن عربي - محصورة في نطاق ضيق إلى أن أخرجها منه الدكتور لنجر ولغت نظر العالم إليها بهذه الدراسة المستفيضة.

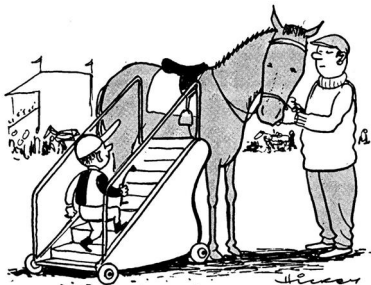
والمسلمون المحدثون يدينون لجهود طائفة من علماء الغرب في تفهم الآثار الاسلامية وفي إبرازها للعالم بأسلوب أوصت به ضرورات البحث العلمي الجديد - تلك هي طائفة المستشرقين ولهم فضل لا يحصى في إحياء التراث العربي خاصة والاسلامي عامة. فكم من مخطوطة عربية وفارسية وتركية استنقذوها من الضياع، وكم من أثر إسلامي تعهده بالمراجعة والنقد والنشر وجعلوه ملكا للعالم مرة أخرى بعد أن ظل قرونا في طي الامهال وفي خطر النسيان. على أن مؤلف الكتاب الذي نحن بصدد الآآن ليس مستشرقاً بالمعنى المألوف للفظه مستشرق، إذ يربطه بالاسلام روابط أوثق وأعق مما يربط المستشرق العادي به. فقد دان هذا الدين منذ نيف وعشرين عاما وأصبح اسمه فيه الحاج أبو بكر سراج الدين. ثم أراد الله له بعد ذلك أن يفد على مصر فيعيش بين ظهراني أهلها ردحا من الزمان يقرأ الأدب الاسلامي القديم ويهدي من الخبرة على تقاليد الاسلام والتسلك بأدابه ما أعجل به

العلوي ومريديه وزواره وكل من جمعت بيته وبينهم صلة.

وبتتووع المصادر تتنوع الأضواء التي يلقىها المؤلف على موضوع دراسته. ففي الفصل الأول مثلاً نجد وصفاً للشيخ العلوي بقلم طبيب فرنسي نشأت بيته وبين الشيخ العلوي علاقة غلظت تدرج في التوثق والتعمق في خلال الأعوام الثلاثة عشر الأخيرة من حياة الشيخ العلوي. وقد روى الطبيب الفرنسي قصة ذلك بأسلوب قلّما يوجد مثيل له في وضوح الفكر والقصص في العبارة ودقة التمييز والتزام الموضوعية التامة فيها يبيدي من ملاحظات وفيها يصدر من أحكام، فجاءت روايته قطعة خالدة في أدب الوصف أورد المؤلف لها ترجمة كاملة دقيقة رائعة. وأهمية هذا الوصف تنحصر في كونه شهادة من شاهد لم يكن من وطن الشيخ ولا من دينه ولا من مذهبه، بل

المسلمين المفرطين في دينهم. وقد أتيت للحاج أبو بكر أثناء مقامه بمصر وفي أثناء الرحلات التي قام بها في العالم الإسلامي بعد ذلك فرص في معايشة أهلها والاختلاط بحياتهم الدينية قلّما توافي غيره من أهل الغرب الذين يتناولون الموضوعات الإسلامية بالبحث الأكاديمي البحت. وسوف نجد القارئ في ثانيا هذا الكتاب وفي هوامشه ما يشهد بقوة الحاج أبي بكر على الملاحظة الدقيقة واستشفاف الأفكار الباطنية.

وإذن فعلومات الحاج أبي بكر سراج الدين عن حياة الشيخ أحمد العلوي وفهمه للتصوف والحجج التي يسوقها لإثباتها لبعض وجهات النظر ليست مستقاة فحسب من بطون الكتب والمجلات وغيرها من المصادر المكتوبة، وإنما يضمها أيضاً ثمرة تجاربه وحياته الطويلة في الشرق واتصالاته بأنباغ الشيخ



الرهبان المنبشرين حينذاك في أنحاء الجزيرة العربية والملففين بالحفناء. وبفضله كان محمد قبل بعثته يمثل البقية الباقية من تصوف سلفيه ابراهيم واسماعيل. وإذ كان محمد في إحدى غلواته الروحية تلك بغار حراء في ظاهر مكة وقد بلغت سنه الأربعين تلقى أول تنزيل للقرآن.

وواضح أن ما يلي هذا معارضة لنظرية حل رايها جمهرة من المستشرقين ومن هذا حذوهم من المسلمين المحدثين. فقد جعلوا يلتصقون للتصوف في الاسلام دواع ودوافع من خارجه. والمؤلف يعارض أيضا الرأي القائل بمحدث «تطور» في عقيدة التصوف أو حتى في وسائله، وإنما انصب التطور على العرض دون الجوهر، وتناول المتصوفون المتأخرون بالتحليل والتنظيم والصياغة ما عرفه المتقدمون جملة بالفطرة والافتقار. ويقرر المؤلف في فصل آخر أن عقيدة وحدة الوجود - وإن تأخر استعمال هذه التسمية - لم يختلف فحواها فيها بعد القرن الثالث عشر الميلادي عما كان عليه قبله، وكل ما حدث هو من قبيل وضع اسم لمسمى كان قائما من قبل بمجوه ومادته. وإذا صح الاحتجاج بأن بعض الأحاديث التي تذكر لاثبات قدم التصوف ضعيفة السند، فلا يقوم هذا الاحتجاج على الآيات القرآنية التي اعتمد بها المؤلف كما استند عليها متصوفة الاسلام من قبله.

وفي الفصلين الثالث والرابع نجد قصة ارتفاع الشيخ العلوي من أصل مغمور إلى قمة الزعامة الروحية في القرن العشرين. وقد اعتمد المؤلف في بيان هذا على منتخبات من رسائل لأنبايع الشيخ ضمنها بعضها إلى بعض وتناولها بالشرح والتعليق. ومن أهم ما اعتمد عليه في هذا الباب مذكرات موجزة أملاها الشيخ العلوي وفيها لمحات سريعة ولكن ذات مغزى في نشأة الشيخ في أسرة فقيرة واشتغاله إسكافيا ليعمل والديه ويبله منه حداته للدين وسعيه لتحصيل بعض علومه في أوقات فراغه ثم انتائه أول الأمر إلى الطريقة الرفاعية وعارسته حتى لما يعاب عليها من الميل لفعل الخوارق. ثم ساق الله له الشيخ محمد البوزيدي فتوسم فيه الخير وأعطاه المهة وهو بعد في ميعة الصبا وأخذ يدرجه على تطهير النفس وعلى ذكر

إن الطيب الفرنسي كان على حد قوله متحررا من الاعتقاد بأية عقيدة دينية، لا يتحيز لدين على دين ولا سلطان لأحدها عليه. ولم يسع هذا الطيب إلا أن يلاحظ ما انتصف به الشيخ من وقار فوق الوصف وأدب جم ودقة في التفكير ونظر نافذ إلى الأعماق وتجرد من أسباب الحياة الدنيا تجردا شمل زهد الشيخ في الطعام وحتى في التلبس، حتى أخفى وكأنه روح تدب في غير جسد. لاحظ عليه ذلك الاشعاع الروسي على من حولته وقدرته الحارقة على إلهام أتباعه وريدييه فضيلة الاخلاص. وهناك ما يسوقه الطيب الفرنسي مثلا على ذلك عندما تصافر أنبايع الشيخ العلوي على بناء الزاوية الرئيسية للطريقة بمسغانم مسقط رأس الشيخ والمركز الذي انتشرت منه الطريقة إلى مدن وقرى وموان كثيرة بأفريقيا وآسيا وأوروبا. كان أنبايع الشيخ العلوي يتطوعون «فيحصلون على هذا المتوال شهرين وأحيانا ثلاثة ثم ينصرفون وهم فرحون بما أسهموا في العمل ونفوسهم راضية. ثم يحمل محلهم غيرهم ويمضي هؤلاء أيضا وقد أخذ مكانهم على الفور فوج آخر متجدد النشاط للعمل. وهكذا كانت تتابع الأنفواج ولم يحدث ثمة عجز في الأيدي العاملة ودام الأمر على ذلك حتى تم البناء في رأس عامين. هذه البساطة وتلك البلاغة في الانصاف عن الاخلاص جعلتني أحس احساسا عميقا بسعادة داخلية، إذ بان لي أن الدنيا لم تحل من أناس قادرين على البذل من أجل مثل أعلى دون انتظار أجر. وهنا في أواسط القرن العشرين وجدت عين الحساس الذي شيدت به كبريات الكنائس في القرون الوسطى. ولا شك أن الزاوية العلوية قد جرى تشييدها فعلا على نفس الفرار. ولقد أسعدني أنني كنت شاهد عين مشعورها بما رأيت».

أما الفصل الثاني فيبدأ بهذه العبارة: «ولو أن لفظة التصوف لم يبدأ إطلاقها إلا بعد مرور جيلين أو ثلاثة على بدء الاسلام، إلا أن حقيقته تمتد جذور إلى جيله الأول. ويمكن القول بأن أصلا من أصوله راجع إلى ما قبل الاسلام - إلى اعتقاد محمد الخلوة الروحية، وقد أخذ هذا الاعتقاد عن

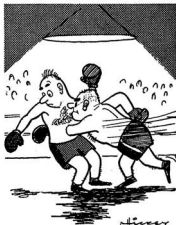
الله وصرفه بلطف عما اعتاد عليه من أمور الرقاعية وصرفه حتى عن الماضي في تلقي دروس في علم التوحيد. ولما كان الفتى أحمد قد صار مولعا بهذه الدروس أشد اللوع فقد هم بمصيان مرشده ولم يدرك كلمته في المنع إلا بعد أن سلك الطريق ورأى البرهان على وحدانية الله بعين بصيرته لا بقوة حجته. ولا يسعني هنا إلا الظن بأن الشيخ البوزيدي حين أمره بتأجيل دراسة التوحيد وأصوله الفقهية كان يتذكر سيرة الاسام الغزالي الذي أدركه بالبصرة بعد اتباعه طريق القوم ما تعذر عليه إدراكه من قبل بالحس والمنطق. ونجد الشيخ العلوي أيضا غيورا في وطنيته يقاوم محاولات إدماج الجزائر في فرنسا، ويحشى على بني دينة من خطر تقليد الغرب في أفكاره واصطناع عاداته، ويحذرهم بنوع خاص من اتخاذ الأزياء الغربية؛ ونجده أيضا غيورا على التراث الفكري الاسلامي ينبه على ضرورة العناية بالأدب العربي القديم.

ولكن الناظر لحياة الشيخ العلوي جملة لا يسه إلا أن يلاحظ بساطتها وخلوها من التعقيد والتخيلط. فلقد نصب خلفا للشيخ البوزيدي بعد وفاته وهو يسمى لرحيل عن مستغانم، وتولى هذا المقام الروحي غير ساع إليه ولا طالبه. وهكذا نجد في كل حركاته وسكناته اصبع العناية الالهية مرفوعا بالتوسيه والاشارة.

هذه الفصول الأربعة التي تؤلف نصف الكتاب ليست إلا مقدمة لنصفه الآخر الذي يحتوي على عرض شامل لعقائد التصوف كما فهمه ومارسه وأرشد إليه الشيخ العلوي، وكما فهمه ومارسه أسلافه من كبار الصوفية. وقد أفرغ الحاج أبو بكر سراج الدين جهدا كبيرا في هذه الفصول، وألف بين أجزائها وشملها بتعليقات تدل على فهم عميق ودراسة واسعة، ويبين ما يقابل عقائد التصوف الاسلامي في الديانات الأخرى. وقد سبق أن ألمت إلى أول هذه الفصول وهو عن «وحدة الوجود» حيث يسعى المؤلف إلى إزالة بعض التهم التي ألصقت بهذه العقيدة مثل تهمة الحلول وغيرها. وهناك فصل آخر عن رمزية الحروف الهجائية وجدته مفيدا جدا في

تفسير العلاقة بين الخالق والمخلوقات في نظر الصوفية. وليس في نيتي تلخيص بقية الفصول إذ التلخيص محل بها، وإنما يلاحظ انتقالها من العميق إلى الأعمق حتى لقد يتعذر متابعتها على القارئ. انخلو من المعرفة بالتصوف. والتفكير الصوفي لم يكن غريبا على المسلمين حتى أواخر القرن الماضي وما يزال مألوقا لبعضهم، إلا أن كثيرا من المسلمين المعاصرين قد تغيرت عاداتهم في التفكير فأصبحوا أقرب إلى النظر الظاهر من النظر الباطن وأطبقت عليهم الغفلة الروحية التي شملت غيرهم من البشرية. وهذا الكتاب يحذر من هذه الغفلة، وقرآته بمثابة رحلة من عالم الباطل إلى عالم الحق. وهذا الأثر أشد ما يكون في المنتخبات الشعرية التي يتخيم بها الكتاب. آتمنى أن يترجم هذا الكتاب إلى العربية بسرعة حتى يصل إلى أيدي أكبر عدد من المسلمين الذين لا يقرأون الانجليزية.

محمد اسماعيل المواني



Factors in Economic Development

A. K. Cairncross. George Allen & Unwin 35s.

خاصة لامكانيات الدول المتخلفة في ميدان التبادل الدولي، وسياسات أوروبا في التعاون الاقتصادي. أما القسم الرابع والأخير من الكتاب، الذي يسميه المؤلف «الادارة والتخطيط»، فقد تضمن خمسة فصول يحوي كل منها موضوعاً تطبيقياً من المواضيع التي لا غنى عنها في فهم التنمية الاقتصادية، كالوظائف المطلوبة من المستثمر الاقتصادي، وتنظيم التعليم الفني بواسطة المؤسسات الدولية التعليمية، ولحاجات عن التخطيط السوفييتي، ودراسة تفصيلية عن البرمجة ودورها في تحقيق التناسق.

وتتضح في معظم أجزاء الكتاب وجهة نظر المؤلف في الجدل والمناقشة، فهو لا يبدى رضاه تجاه النظريات العامة المطلقة، وهذا يعود بلا شك إلى أن تجربته الأكاديمية امتزجت بممارسة نشاط تطبيقي في مجالات مختلفة كجلس التجارة البريطاني والمنظمة الأوروبية للتعاون الاقتصادي، وسهده التنمية الاقتصادية بواشنطن التابع للبنك الدولي للإنشاء والتعمير. وهو لذلك لا يخفي عدم ارتياحه إزاء اتجاهات البحث الاقتصادي التي تنحوي نحو المطلق والعام. فهو ينتقد في الفصل الثامن من كتابه نظرية روستو في مراحل النمو الاقتصادي ويسمي هذه النظرية «البيان الغير الشبوبي» ويعدها بداية المتاعب للأبحاث الاقتصادية، لأن غرض روستو من وضعه هذه النظرية، وهو تفويض أركان نظرية ماركس، قد أدى إلى وقوع روستو في نفس الخطأ الماركسي وهو الاعتماد على التعميمات المطلقة في شرح الماضي وتقسيم التاريخ إلى مراحل جامدة يعتمد في تفسيرها على العامل الاقتصادي وحده بغض النظر عن العوامل الأخرى التي قد لا تقل أهمية. وهو يشكك في جدية مثل هذا المنطق على أساس أن المصادر والمعلومات التي تعتمد عليها مثل هذه الاتجاهات لا يمكن قبول صحتها لأنه من

كيرنكروس، مؤلف هذا الكتاب، يجمع تتواجد لدى اقتصادي عادي. فعلاوة على خبرة أكاديمية في البحث والتدريس بالجامعات، فقد عمل في عدة مؤسسات حكومية ودولية واشترك في العديد من المؤتمرات وحلقات البحث في عدة دول. وقد وضع المؤلف كتابه هذا في مرحلة من حياته يصفها بأنها نقطة «الموت الأكاديمي»، إذ عاصر فترة تجميع الكتاب الوقت الذي كان فيه على وشك ترك عمله في جامعة جلاسجو كأستاذ الاقتصاد التطبيقي ورئيس قسم الأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، لتسلم منصبه الحالي كمستشار اقتصادي للحكومة. والكتاب مجموعة مقالات وأبحاث ودراسات قام بها المؤلف في مرحلة طويلة من حياته. ورغم أنه يصير في تمهيد كتابه على أنه لا يقدم نظرية في التنمية الاقتصادية، إلا أن كتابه يحوي بلا شك مجموعة مبادئ هامة تعبر عن اصالة تجريبية ونظرية في فهم التنمية الاقتصادية. وقد قسم المؤلف كتابه إلى أربعة أقسام ضمن كل قسم منها مجموعة من دراساته السابقة التي ترتبط بموضوع القسم. ففي القسم الأول يتحدث في فصلين عن ظاهرة الفقر الذي يعاني منه ثلاثة أرباع سكان العالم، وعن دور الاقتصاد المعاصر إزاء هذه الظاهرة. أما القسم الثاني من الكتاب، فهو يضم تسعة فصول تحوي دراسات تطبيقية ونظرية في أهم الموضوعات التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالتنمية الاقتصادية، كالاستثمار وتجميع رؤوس الأموال ومراحل النمو الاقتصادي والتقدم الفني والمصرفي. وفي القسم الثالث يتناول المؤلف التجارة وعلاقتها بالتنمية الاقتصادية في أربعة فصول تحوي دراسات في أهم نظريات التجارة الدولية والانتقادات التي يمكن أن توجه إليها، كما تتضمن كمية طيبة من الإحصاءات والأرقام عن التجارة الدولية، ومعالجة

المعروف أن الاحصاءات والمراجع الاقتصادية لم تظهر كوسيلة للبحث العلمي الا منذ حوالي القرنين، كما أنه يشكك تبعاً لذلك في جدية تفسير الحياة الاجتماعية تفسيراً بيولوجياً بتقسيمها إلى مراحل أكيدة واضحة. ويظهر كذلك عدم موافقة المؤلف على الامعان في التجريد والتعميم عند معالجة المشاكل الاقتصادية في الفصل الثامن عشر من كتابه الذي سماه «زيارة إلى موسكو»، وهو عبارة عن تأملاته الشخصية نتيجة لزيارة قام بها إلى موسكو لحضور مؤتمر اقتصادي فيها. ورغم أنه لا يهدف في هذا الفصل إلى تكوين حكم على الاقتصاد السوفييتي إلا أنه يحاول إعطاء فكرة عن اتجاه مثل هذا الحكم. وهو يلاحظ أساساً خطورة الانعزال الفكري للاقتصاد السوفييتي على ذلك الاقتصاد. فهو من ناحية يؤدي إلى الاعتماد على شعارات جامدة وإلى خضوع الفكر الاقتصادي تماماً لأجهزة الحكم الشيوعي مما يجعل الاقتصاديين مجرد دس لا تفكر فيها يقع فعلاً وإنما فيها يجب أن يكون ارضاء للشعارات الماركسية، وفي سبيل ذلك يقدمون بيانات واحصاءات عن الاقتصاد السوفييتي غير دقيقة بالمرّة وتسم بالتعميم

ما لا يفيد في فهم طبيعة النمو الاقتصادي في المجتمع السوفييتي. وأخيراً أظهر المؤلف انتقاده للأسلوب النظري العام في الفصل الأخير من كتابه الذي انتقد فيه البحث الاقتصادي المعاصر الذي سماه «الانقسام الاقتصادي»، مشيراً بذلك إلى أن الأبحاث الاقتصادية تعالج أساساً موضوعات عملية تفصيلية إلا أنها تعالجها بأسلوب نظري عام. فهو مثلاً يسخر من نظرية الاستهلاك التي لا تضع في اعتبارها المؤثرات الاجتماعية التي تؤثر على سلوك المستهلك، بقدر ما يسخر من باقي النظريات الرئيسية في الاقتصاد. وهو في كل هذا يبين وجهة نظره من أن الاقتصاد يجب أن يكون مبنياً على فهم واستيعاب ما يحدث فعلاً والاعتماد على الجدل النظري إلا لتكوين أدب اقتصادي. وفي الفصل السادس عشر من كتابه الذي يصف فيه عمله كاستشار اقتصادي تتبلور تماماً اتجاهاته تلك. وبعد هذا الفصل من أكثر أجزاء الكتاب رشاقة في الأسلوب وبساطة في العرض وعمقا في وجهة النظر التطبيقية. وهو يرى أن الخبير الاقتصادي لا يجب أن يكتفي بالخبرة الأكاديمية



فحسب بل يحتاج إلى خبرة عملية وصفات شخصية أهمها الذكاء. ونلاحظ في هذا الفصل تعرضه لوصف المؤسسة الحكومية والمقارنة بينها بطريق غير مباشر وبين المؤسسات الدولية شبه الحكومية. وهو يقدم لنا بلا شك في هذا الفصل وصفا متما للعمل الإداري في كلا الحالين. وخلال ذلك الوصف يحلل وظيفة المستشار الاقتصادي وينصحه بأن لا يفسح وقته في وضع مذكرات وأبحاث لا داعي لها بل عليه التركيز على فهم البيئة التي يعمل بها واحتياجاتها وامكانياتها، وأن يقدم النصيحة الاقتصادية لا حين تطلب منه فحسب بل يحاول أن يبادر بتقديمها قبل ما تستدعي الأمور ذلك.

ويظهر اهتمام المؤلف بالتنمية الاقتصادية في الدول المختلفة في معظم فصول الكتاب، ويأخذ هذا الاهتمام شكلا عمليا يتفق وأسلوبه في البحث. فهو يرى أن المشكلة الاقتصادية الرئيسية في عالم اليوم ما زالت هي نفس المشكلة التي دفعت آدم سميث منذ حوالي القرنين إلى وضع كتابه «ثروات الشعوب» وهي الفقر. إلا أن الفقر اليوم لا يثير اهتماما عمليا كما كان الحال أيام آدم سميث، بل أصبح الفقر في عالم يعد ثلاثة أرباع سكانه فقرا. مثار اهتمام دولي. ويرى المؤلف أن أسباب هذا الاهتمام الدولي لا تعود إلى دوافع خلقية فحسب بل إلى جهود منظمة الأمم المتحدة وسمي الدول الفقيرة التي حصلت على استقلالها السياسي إلى الأخذ بأسباب النمو لتحقيق الاستقلال الاقتصادي كذلك، كما أنها تعود إلى الحرب الباردة بين الكتلتين. وهو يحلل مشاكل المجتمعات المختلفة ويقترح ثلاثة أساليب للمساعدة، أولا المساعدة المالية التي توجه إلى القطاعات الصناعية المختلفة وإنشاء المواصلات ونشر التعليم وتغطية عجز موازين المدفوعات، وثانيا هو المساعدة الفنية التي يمدها من أهم عوامل التنمية الاقتصادية، وأخيرا التجارة الحرة وهو في ذلك لا يوافق على السياسات التجارية الحماية التي تعوق التجارة والتبادل، وينبه الدول الغربية إلى خطورة تقييد التجارة مع الدول المختلفة مما يؤدي إلى اعتقاد هذه الدول أن الغرب يريد إفقارها إلى الأبد.

ويهتم كيرنكروس في كتابه اهتماما بالغا بأهمية الخبرة الفنية للتنمية الاقتصادية لأنه يعتقد أنه «إذا كانت التنمية مستحيلة بدون البناء الطبيعي للأمة فإنها أكثر استحالة إذا لم تأخذ مكانها في عقول أبنائها». وهو يفرد فصلا كاملا لبحث ذلك، يعيب فيه على الاقتصاديين عدم اهتمامهم بذلك الموضوع متأسين أهميته القصوى للتنمية، ويعتقد أن مشكلة المجتمع المتخلف ليست في استيراد أحسن الخبرات عموما ولكن في اختيار أحسن الأساليب الفنية التي تتلاءم مع ظروف المجتمع. وهو يلقي اللبء الأكبر في ذلك على حكومات الدول المتخلفة التي يدعوها إلى إرسال البعث للخارج واستدعاء الخبراء من الدول المتقدمة ونشر الثقافة الفنية بواسطة الصحافة وكافة وسائل الاعلام لتتور أذهان المواطنين إلى أهمية هذه الموضوعات.

ويبحث في كثير من فصول الكتاب أهم مشكلات التطبيق الاقتصادي للتنمية، ويلقي مسئولية مساعدة الدول المتخلفة على الدول المتقدمة عموما. فهو يرى أن توقفت سباق التسلح قد يتيح الفرصة للزيد من المساعدات للدول المتخلفة التي يقدرها في الوقت الحالي بحوالي ٥٥٠٠ مليون دولار منها حوالي ٢٠٠ مليون دولار من الكتلة الشيوعية والباقي معظمه من الولايات المتحدة. لذلك نراه في الفصل الثاني من الكتاب يضع جانباً مضمناً من المسئولية عليها، ويدعوها إلى عدم تقييد مساعداتها بشروط، ويقترح جعل المساعدات تأخذ شكلا دوليا بإنشاء صندوق دولي للتنمية، كما يدعو الدول المتقدمة إلى توجيه جزء من أبحاثها العلمية لبحث الموضوعات التي تهتم المجتمعات المتخلفة.

وفي تحليله لصعوبات التنمية الاقتصادية يضع دراسة مقارنة بين المساعدات بواسطة المؤسسات الخاصة وبواسطة الحكومات في شكل هبات أو قروض، ويذكر الحالات التي يمكن فيها قيام كل منها بدوره في التنمية. إلا أنه يركز دائما على أهمية الدور الذي يجب أن تلعبه حكومات الدول المتخلفة في التنمية الاقتصادية. فهو لا يؤمن بإمكان نجاح التطور الاقتصادي بدون التطور

إلى إفساح المجال أمام تجارة الدول المختلفة؛ لذلك نراه عند مناقشة التعاون الاقتصادي الأوروبي يبنى مناقشته على أساس هذه الروح. فعلاوة على بحث أهمية التعاون الاقتصادي الأوروبي وكيفية تنظيمه، فهو لا يفترض أبداً أنه تعاون قاصر على الدول الأوروبية بل يراه إحدى وسائل تنسيق التبادل الدولي وتنمية معدلاته.

ولا يمكن الادعاء أن هذا العرض المختصر قد وفى حقه، بل قد يكون في اختصار العرض ما يفقد موضوعات الكتاب قيمتها أو عمقها، وهذا ما نرجو أن نكون قد تجنبناه لأن كتاب كيرنكروس في التنمية الاقتصادية هو كتاب مفيد للمختصين والمثقف العادي على السواء.

أحمد رشيد

الاجتماعي، كما أنه يعتقد أن كثيراً من القطاعات اللازمة للتنمية لا يمكن لرأس المال الخاص تمويلها كالمواصلات والتعليم. ولا ينسى المؤلف أن يذكر الدول المختلفة بضرورة رسم سياسة عقد القروض مع الخارج على أسس صحيحة لا تؤدي إلى المبالغة في الاقتراض وأن تدعو دائماً الخبرة الفنية بشق الوسائل الممكنة.

ويقدم المؤلف أربعة فصول من كتابه لشرح وتحليل رأس المال والاستثمار ودورها في التنمية مشيراً إلى خطورة الاعتماد عليها بدون الخبرة الفنية اللازمة. ويناقش كذلك دور البنوك في التنمية الاقتصادية للدول المختلفة مبيناً عدم إمكان المصارف تمويل عمليات النمو لفائدة المدخرات وانكماش فرص الاستثمار. وهو لذلك يحذّر التوجيه الحكومي لتغيير البيئة الاجتماعية مبيناً صعوبات الرقابة الحكومية، وأهمها في رأيه مشكلة نقص الإداريين والفنيين اللازمين لتطبيق السياسات الاقتصادية العامة.

ويبدو الدور الهام الذي يعطيه المؤلف لتجارة الدولية في القسم الثالث من كتابه الذي يناقش فيه آراء البروفسور نوركس ويكسل. وهو يشك في صحة بعض هذه المبادئ التي تقلل من أهمية التجارة على التنمية الاقتصادية، كما يشير إلى نظرية البروفسور هابرلر، ويعلق بأن كلا من النظريتين لم تبحث علاقة التبادل الخارجي بالتنمية الاقتصادية التي يعدها من أهم الموضوعات الواجب أن تنهم بها مثل هذه الدراسات.

ويبين المؤلف مدى التأثير السريع الذي تضمنته التجارة الدولية للتنمية الاقتصادية في الدول المختلفة، إلا أنه يذكر صعوبات التبادل الدولي التي تواجه الدول المختلفة، كاعتقادها على نطاق ضيق من الصادرات، واتساع الهوة بين مستوى الإنتاج في الدول المتقدمة ومستواه في الدول المختلفة مما يجعل الأخيرة في مركز تنافس ضعيف. وهو يدعم آراءه في كل هذه النواحي بإحصاءات عن التجارة الدولية في القرن الحالي. ولا ينسى المؤلف وهو يصعد الحديث عن التجارة والتبادل الدولي أن ينصح الدول المتقدمة



The March of the Twenty-Six

R. F. Delderfield. Hodder and Stoughton 25s.

المتباين النشأة والشخصية الذين جمعهم سويا صفات الشجاعة والطموح والمقدرة والموهبة، تلك الصفات التي جعلها نابليون مقياسا له في اختياره لأعوانه بدلا من المعايير القديمة التي استخدمت الحسب والنسب في الترقية إلى المناصب العليا.

جاء هؤلاء القواد إذن من مختلف الطبقات: فهم من انحدر من الطبقة العليا مثل المركز دي جروشي والكونت سرورييه والأمير بونياتوفسكي البولندي، ومنهم من كان ينتمي إلى الطبقة الدنيا أمثال لان وبسير. وبين هاتين الطبقتين نجد جوردان ابن طبيب، ورنادوت ابن محام، ومورتيه ابن مزارع، وسوشيه ابن صاحب مصنع، ومورا ابن صاحب فندق. ومنهم من كان ضابطا بالجيش، أمثال دافو وبرتييه ومارمو وغيرهم. ويضاف إلى هذه الأزرمة غير المتجانسة ماكدونالد، وهو ابن رجل اسكتلندي هاجر إلى فرنسا، وسينا الإيطالي الأصل الذي اشتغل بتهريب البضائع قبل انخراطه في الجيش الفرنسي ليصبح ضابطا ماهرا وقائدا محنكا، كما دلت على ذلك مواهبه وأعماله في حروب سويسرا وإيطاليا.

وببدأ الكتاب بنبذة قصيرة عن الثورة الفرنسية ليقدم لنا المؤلف قواد المستقبل وماذا كانوا يعملون حينذاك في معترك الحياة. فنجده منهم من كان ضابطا أو جنديا عاديا في الجيش، ومن كان من المدنيين الذين دخلوا الجيش عقب اندلاع الثورة لاشباع روح المغامرة وحس الطموح. وتسير القصة شيئا فشيئا لتصف التصر الذي أحرزته جيوش الثورة الفرنسية على أعدائها في الداخل والخارج، ثم مجيء نابليون على مسرح الحرب وانتصاراته في إيطاليا وما تلاها من غزو مصر وعودته إلى فرنسا لا ليأفل نجمه كما توقع الكثيرون بعد فشل هذه الحملة،

لن يكون هذا آخر ما يكتب عن ابن ثورة عام ١٧٨٩ التي أطاحت بالملكية في فرنسا وغبرت مجرى التاريخ في أوروبا وأثرت على التطور السياسي والاجتماعي والفكري في العالم أجمع. فمفهوم نابليون بونابرت وحروبه العديدة وفتوحاته الواسعة ستبقى أحد الدهر موضوعا شيقا ذا مادة غزيرة يجذب إليه المؤرخين والقصصيين وخاصة المعجبين منهم بنابليون وأعماله مثل دلدرفيلد. ولقد هذا الكتاب.

ويخصص المؤلف كتابه هذا لقصة حياة قواد نابليون الذين شاركوه مجده وعززوا العرش الذي تربع عليه أولا في فرنسا وحدها ثم في جل أوروبا بعد ذلك طوال ما يقرب من العشرين عاما. ويقول الكاتب في المقدمة إنه حاول أن يسرد للقارئ قصة الأشخاص لا الحوادث، التي كتب مؤرخو هذه الفترة من تاريخ فرنسا الكثير عنها. ولكن المؤلف يعود فيقول إنه من المستحيل أن يسرد قصة هؤلاء القواد دون أن يحدثنا عن المواقع والفروقات التي اشتركوا فيها تحت قيادة أو إشراف نابليون، الذي طغت شخصيته في هذا الكتاب على شخصيات الآخرين دون أن يتعمد الكاتب إبرازها لنا حيث أنه يريد أن يحدثنا عن سيرة قواد نابليون، لا نابليون نفسه. ولكن الصفات القوية التي تميز بها نابليون تنفذ إلى الكتاب لتعلن عن صاحبها كأنه مشعل يضيء كل شيء حوله فيظهره للأعين، ولكنه يبقى هو مصدر النور دائما.

ومهما كان لنابليون من حول وقوة فن البديهي أن يحتاج إلى رجال يعتمد عليهم في قيادة جيوشه. ولذا فقد اختار ستة وعشرين رجلا من عامة الشعب وخاصته، وجعل منهم قوادا لجيوشه. وهنا يحدثنا المؤلف عن قصة حياة هؤلاء القواد المتنوعي الأصل

ومرها. وليجذب القارئ الذي يضيّق صبره أو وقته عن الاطلاع على ما كتب من مؤلفات لا حصر لها عن الفترة الذاعرة بالحوادث، التي بدأت بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وانتهت بالدعوة لانعقاد مؤتمر فيينا في سنة ١٨١٥. لقد كتب هذا الكتاب للقارئ الذي لا يحتل جرة من التاريخ خالصة، ولكنه يتقبلها ما دامت هذه الجرة تلبس ثوب قصة تتحدث عن المغامرات والشجاعة، وعن الولاء والفدر. إنه كتاب يحادث ذلك العدد الكبير من الناس الذين يميلون إلى المواضيع الجديدة لتتفرغ عن أنفسهم وزيادة معلوماتهم في آن واحد. ولقد أمضى مؤلفه ثلاثين عاما يقرأ مصادر هذه الفترة في تاريخ أوروبا الحديث، فلا عجب إذن أن أنتج قلته قصة متممة شيقة عن نابليون وقواده الستة والعشرين.

عزت أبو هندية

بل ليسطع من جديد بنور أشد وأجهر في انقلاب رومير الذي مهد الطريق لتتوَّج نابليون امبراطورا على فرنسا. وفي كل هذه الحوادث والانتصارات وما تلا حفلات التتويج من حروب وفتوحات امتدت من اسبانيا والبرتغال إلى موسكو، ثم تقهقر واندهار انتهى بأقول نجم نابليون بعد هزيمته في معركة ووترلو، في كل هذا يسرد لنا المؤلف بأسلوب شيق سلس لا تاريخ حروب نابليون فقط بل قصة هؤلاء القواد الستة والعشرين، محلا للقارئ حياتهم الخاصة والعامة، وشخصياتهم، وعلاقة بعضهم ببعض، وغيره بعضهم من بعض، ومقدار ولائهم وأخلاصهم أو عدمها لقائدهم الذي منحهم أعلى رتبة نصبو إليها نفوس المسكرين الفرنسيين.

وقد لا يشبع هذا الكتاب رغبة المؤرخين ولا نهم المسكرين. ولكن لا حرج في ذلك فانه لم يكتب لهذه الفئة من الناس أو لتلك. لقد كتب هذا الكتاب بأسلوب روائي ليتحدث عن أناس عرفوا حلو الحياة

THORNDIKE JUNIOR ILLUSTRATED DICTIONARY

*Revised and edited by P. B. BALLARD, M.A., D.LIT., and
H. E. PALMER, D.LITT.*

This famous dictionary for young people defines, in simple, easily grasped terms, nearly 25,000 of the most commonly used words in the English language. Definitions can be understood instantly, without cross-references, and nearly 1,500 illustrations aid the definitions.

1,056 pages.

21s net

'Eminently suitable for foreign students of English.'

British Book News



University of London Press Ltd
WARWICK SQUARE LONDON EC 4

Current English Usage Frederick T. Wood

Macmillan 15s.

أن الكتاب لا يتجاوز ٣٠٠ صفحة، إلا أنه يعد مرجعا هاما، سواء لمن كانت الانجليزية لغتهم الأصلية أو لغيرهم، عل غرار مرجع فاوئر الضخم المعروف. وليس هناك من دليل أبلغ عل أن الكتاب يبحث بحثا وافيا شاملا كل النقاط التي يتعرض لها، والتي تم كل فرد منا، من أنه قد أفرد لاستعمال الفصلة ما لا يقل عن تسع صفحات.

محمد حسين



مؤلف هذا الكتاب، الدكتور فردريك وود، صاحب عدة كتب قيمة في قواعد اللغة الانجليزية وأساليبها. وكتابه الجديد الذي نقدمه اليوم ليس بقاموس ولا هو بكتاب قواعد، ولكنه يجمع بين هذا وذلك ويزيد. والكتاب، كما يدل عنوانه، يتناول الاستعمال اليومي للغة الانجليزية كما تكتب، ويتكون من دراسات تختلف في الطول، ومرتببة ترتيبا أبجديا، عن الكلمات والتراكيب التي كثيرا ما تستعمل استعمالا خاطئا. ولقد أهم المؤلف اهتماما خاصا بمناقشة الأخطاء اللغوية التي شاعت إلى حد أصبحت تعتبر معه صحيحة، وخاصة في بعض الصحف والمجلات التي لا تستمع بمستوى لغائي عال. ومن هذه المصادر استقى المؤلف الأمثلة التي ضمنها كتابه.

والمؤلف لا يدخر جهدا في تحذير القارئ من استعمال هذا العدد المتزايد من العبارات التجارية والرسمية التي من شأنها أن تنغلغل في أية لغة حديثة تتأثر بلغة المراسلات التجارية والمكاتبات الحكومية. وكلنا يعرف جيدا هذا النوع من الخطابات المسببة التي ترسلها مثلا مصلحة حكومية، لتفيدنا في فقرات عديدة طويلة أن طلبنا قد رفض. ولا شك أن كتاب الدكتور وود سوف يفيد كثيرا القارئ الذي يريد من اللغة أن تعبر عما يريد قوله تعبيرا صحيحا مباشرا.

والكتاب، إلى جانب ذلك، حافل بالمعلومات القيمة عن الاختلاف في هجاء الكلمات وتلفظها، وعن أخطاء النطق الشائعة، وعن الكلمات التي تتشابه نطقا وهجاءا وتختلف في معناها. وبالرغم من

الفهرس

الكاتب	المقالة	الصفحة
سهيل بديع بشروني	وليم بتلر بيتس	6
لويس عوض	الصوفي يلبس جلد القديس أوغسطين	28
توفيق صايغ	رباعيات أربع: عرض وتحليل	31
عبد الله البشير	الهاتم	51
مرجريت تراول	النحت الأفريقي	67
أحمد مرسي	قصيدتان	74
نظمي حنا ميخائيل	سر الحياة	77
محمد إسماعيل الموافي	من أولياء العصر	89
أحمد رشيد	التنمية الاقتصادية	96
عزت أبو هندية	على هامش التاريخ	100
محمد حسين	في سبيل تعبير سليم	102